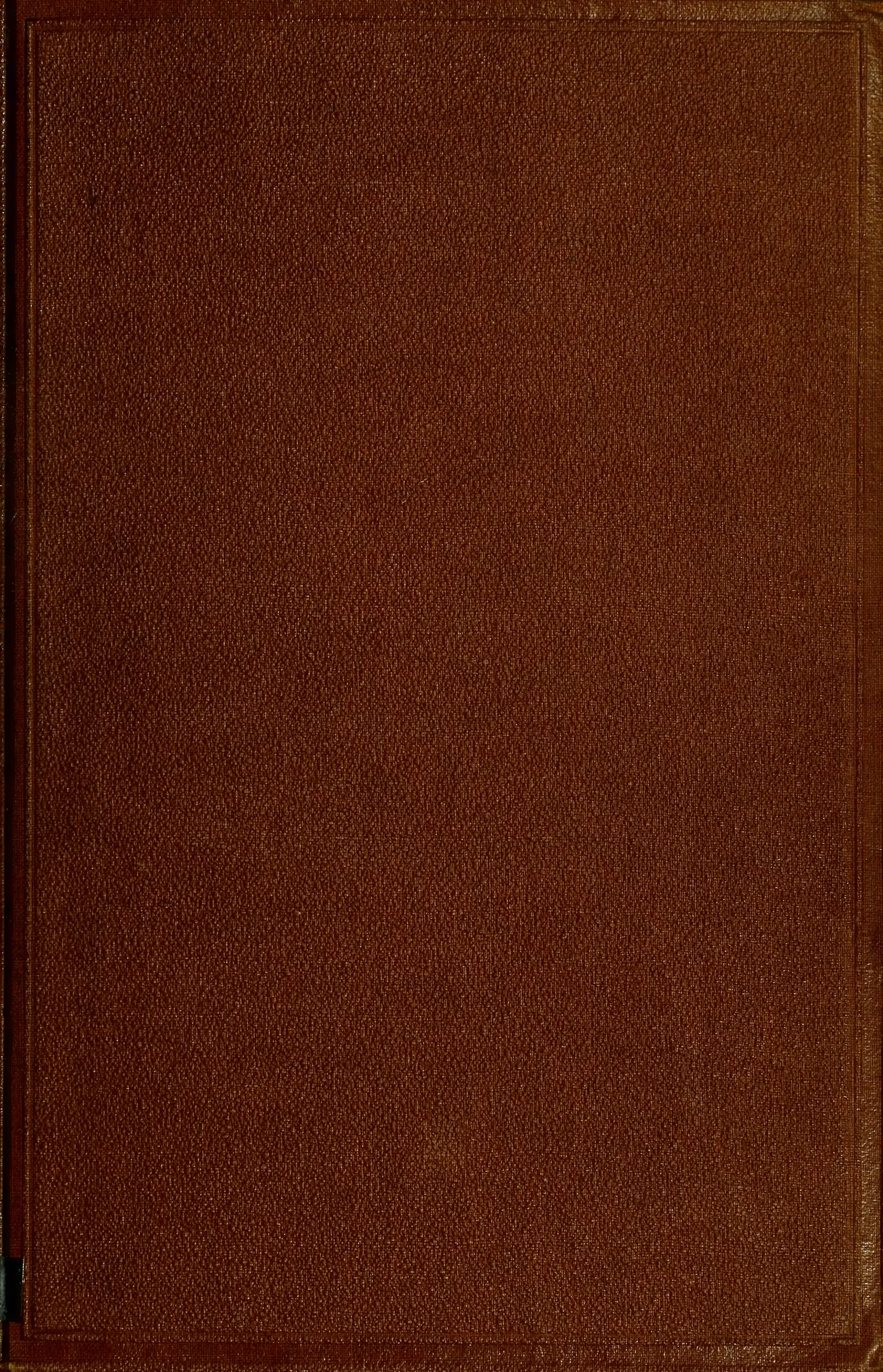






GAZETTE

DES

BEAVX-ARTS

TOME SEIZIÈME


J. Claye, imprimeur
r. S. Benoit, 7, à Paris


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
1864



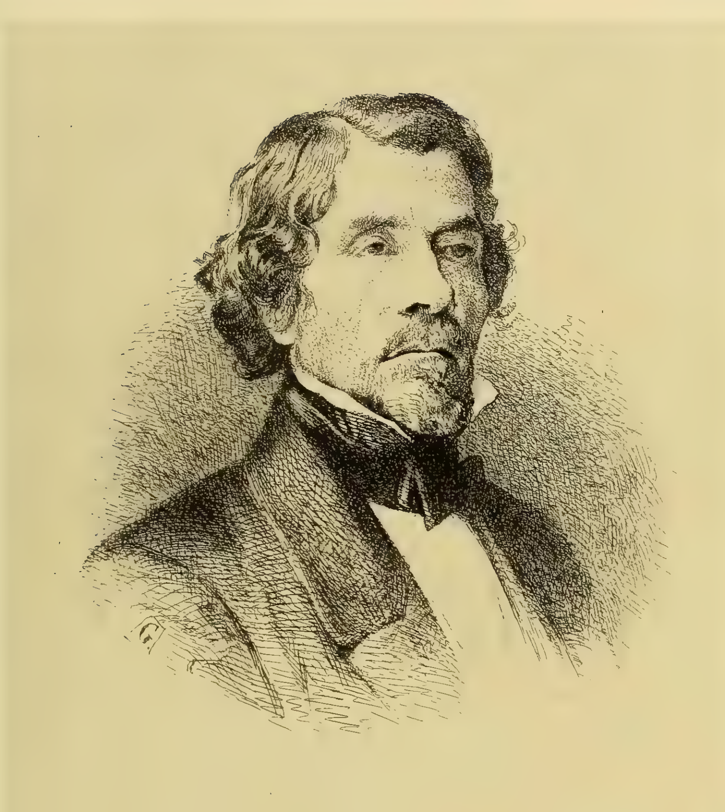
EUGÈNE DELACROIX

Trois mois environ avant la mort d'Eugène Delacroix, nous le rencontrâmes dans les galeries du Palais-

Royal, sur les dix heures du soir, M. Chenavard et moi. C'était au sortir d'un grand dîner où l'on avait agité des questions d'art, et la conversation s'était prolongée entre nous deux sur le même sujet, avec cette vivacité, cette chaleur que l'on met surtout aux discussions inutiles. Nous en étions à la couleur, et je disais : « Pour moi, les grands coloristes sont ceux qui ne font pas le ton local, » et j'allais développer mon thème, lorsque nous aperçûmes Eugène Delacroix dans la galerie de la Rotonde. Il vint à nous en s'écriant : « Je suis sûr qu'ils parlent peinture ! — En effet, lui dis-je, j'étais sur le point de soutenir une proposition qui n'est pas, je crois, un paradoxe, et dont vous êtes en tout cas meilleur juge que personne : je disais que les grands coloristes ne font pas le ton local, et avec vous je n'ai pas besoin sans doute d'aller plus loin. » Eugène Delacroix fit deux pas en arrière, selon son habitude, et clignant les yeux : « Cela est parfaitement vrai, dit-il ; voilà un ton, par exemple (il montrait du doigt le ton gris et sale du pavé) ; eh bien, si l'on disait à Paul Véronèse : peignez-moi une belle femme blonde, dont la chair soit de ce ton là, il la peindrait, et la femme serait une belle blonde dans son tableau. » Et Delacroix se mit aussitôt à exposer sa théorie, non-seulement comme un artiste qui possédait à fond les lois de la couleur, mais comme un homme d'esprit qu'il était.

Les deux peintres avaient évoqué les souvenirs de leur jeunesse et les anciennes querelles que notre froide indifférence a laissées peu à peu s'éteindre : l'un et l'autre, ils avaient parlé d'or, Chenavard tenant pour le style, Delacroix s'irritant contre ce mot que, dans sa colère, il confondait avec le ponsif académique et qu'il regardait comme une sorte d'ennemi personnel... mais on finit par s'entendre : on se réconcilia sur le terrain de Michel-Ange que Delacroix admirait passionnément, et, après une légère déviation, l'on convint que ceux-là seuls étaient dignes de ne pas mourir, qui avaient un style. Il aurait fallu ajouter, ce me semble : qui avaient *du* style. Au surplus, tout ce qui fut dit ce soir-là entre nos deux artistes touchant la peinture et les choses environnantes aurait mérité d'être consigné par écrit à l'instant même. Il est des causeurs que la police secrète des sociétés choisies devrait faire suivre d'un sténographe.

Hélas ! cette nocturne promenade, qui nous conduisit jusqu'à une heure du matin, fut notre dernière rencontre avec Eugène Delacroix. Cravaté jusqu'au menton, il se défendait contre la fraîcheur de la nuit ; mais quoique le siége de sa maladie fût le larynx et qu'il eût une extrême frayeur de parler en plein air, il n'avait pu s'empêcher cette fois de se donner carrière. Sa parole avait été brillante, colorée, un peu saccadée, pleine d'imprévu, pleine de feu. En lui serrant la main, nous



EUGENE DELACROIX.

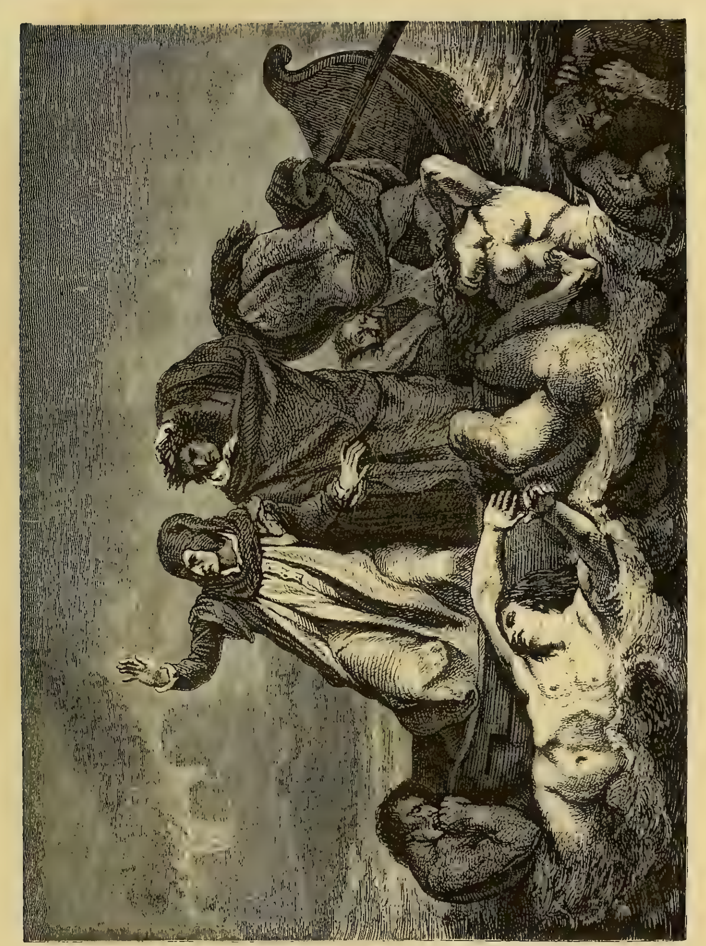
étions loin de soupçonner que nous ne le verrions plus. La nature, dans son aveugle puissance, ne fait acception de personne. Elle traite ceux qui l'aiment et la comprennent tout comme ceux qui l'ignorent; elle est aussi ingénieuse à mettre au jour l'imbécillité, qu'à détruire le génie.

La vie d'Eugène Delacroix avait été une longue fièvre, et presque sans intermittences. Il était né le 26 avril 1799, à Charenton-Saint-Maurice, et depuis sa naissance il avait toujours été chétif, nerveux à l'excès. L'on peut même dire que son existence maladive n'avait été soutenue que par l'énergie de ses facultés cérébrales. Sa personne, au surplus, présentait cet étrange contraste d'une crinière de lion sur un corps malingre. Son père avait été de la Convention, et il y avait joué un rôle plus administratif que politique; sous le Directoire, il fut ministre des affaires étrangères et il eût pour successeur Talleyrand. C'était une âme fortement trempée, généreuse, enthousiaste et désintéressée, cela va sans dire; aucun de ces hommes-là ne pensait à l'argent. Il sortit donc pauvre des fonctions publiques, et au temps de l'Empire il accepta successivement la préfecture de Marseille et celle de Bordeaux. C'est à Bordeaux qu'Eugène Delacroix passa son enfance. Il reçut au collége l'éducation classique, alors un peu négligée; mais il quitta les bancs avant l'âge, sans avoir entièrement terminé ses études, ayant toutefois une teinture de latin suffisante pour vivre avec des lettrés. Il était encore mineur, quand son père mourut sans laisser la moindre fortune. Le démon de la peinture commençait à s'agiter en lui, et il lui fallut vaincre les vives résistances de son conseil de famille pour avoir la permission de ne pas être clerc de notaire. Recueilli par une sœur qui était mariée à Paris, et qui, plus âgée que lui, pouvait lui servir de mère, il avait obtenu la jouissance d'un galetas qu'il transformait secrètement en atelier. Heureusement pour lui, il sut mettre dans ses intérêts, malgré sa sœur, un de leurs parents, Riésener, peintre, élève de David. Riésener, le père de celui que nous connaissons tous, était un homme du monde, à l'esprit ouvert. Il avait été un Incroyable du Directoire, une *cadenette* des plus distinguées. Lui peintre, il trouvait absurdes les préjugés de sa famille contre la peinture. Il se porta fort pour son jeune cousin, et, n'ayant pas d'élèves chez lui, il le fit entrer dans l'école de Guérin.

Chose remarquable, il n'y avait alors que trois professeurs célèbres: Guérin, Jean-Baptiste Regnault, et Gros, qui avait succédé à David, réfugié à Bruxelles et proscrit. Or ce fut justement chez Guérin, un classique raffiné, un *ultra*, que se trouvèrent réunis tous ceux qui devaient révolutionner la peinture: Champmartin, Géricault, Eugène Delacroix, Ary Scheffer. Un jour, à propos d'une biographie de Géricault que nous

devions écrire, Delacroix nous raconta ce qu'était l'atelier de Guérin, atelier amusant, travaillé par les idées nouvelles, mais beaucoup moins tapageur que celui de Gros. Champmartin y tenait le haut bout ; il était le *fort en thème*, et toute l'ambition de ses camarades était de s'égaler à lui... Géricault lui-même était plus jaloux de l'approbation de Champmartin que de celle du maître. Ary Scheffer jouait le rôle du philosophe ; il cherchait à diriger le moral de l'atelier, il pérorait souvent, et il le faisait avec un accent hollandais qu'il avait, dans sa jeunesse, très-prononcé. Quant à Delacroix, ses sympathies l'entraînaient vers Géricault. Celui-ci, chassé par M. Guérin pour une mauvaise charge d'atelier, un seau d'eau destiné à Champmartin et tombé par erreur sur la tête du maître, s'était retiré chez lui et se préparait à peindre *le Naufrage de la Méduse*. Delacroix l'allait voir fréquemment, et toujours au contact d'un artiste aussi robuste, aussi fier, il s'enflammait, s'exaltait ; il sentait remuer son propre génie. Tandis que Géricault, morigéné par Scheffer, tournait et retournait de cent manières sa composition, se préoccupant avec naïveté de l'opinion qu'en aurait Champmartin, lui Delacroix, dans le galetas que sa sœur lui avait cédé, il méditait un grand tableau, *la Barque du Dante*.

Dante et Virgile, conduits par Phlégias sur le fleuve qui entoure la cité infernale, traversent la foule des damnés qui se cramponnent à la barque avec l'énergie du désespoir. Tel est le tableau, et en un temps où toutes les données de la grande peinture étaient puisées dans une mythologie de marbre, c'était déjà une nouveauté qu'un sujet tiré de l'*Enfer*. Une figure antique devait y paraître, celle de Virgile, mais vue à travers le prisme de la poésie moderne. Ici, en effet, ce n'est plus le poëte timide, ingénu et un peu rustique, que nous avons vu dans le tableau de M. Ingres, récitant l'*Énéide* à Auguste et à la mère de Marcellus ; c'est un héros que la mort a transfiguré et qui, dépouillant sa physionomie terrestre, ne conserve au séjour des immortels que la sérénité fière du génie. Tandis que le Florentin, glacé d'épouvante, regarde ces nageurs qui des dents et des ongles s'accrochent à la barque et vont être replongés au fond de l'abîme, Virgile, calme et grave, montre un visage que les passions de la vie ne peuvent plus altérer. Il est enveloppé dans une draperie d'un rouge profond et sombre, écho de l'incendie qui dévore les rivages éloignés. Cette draperie, soulevée par le vent de l'Érèbe, prête à la figure entière un mouvement qui la met en harmonie avec celles du poëte effrayé, du nautonier penché sur sa rame, et des malheureux qui se tordent pour échapper à l'éternel supplice. Car le peintre, pénétré de l'esprit du poëme et emporté par son propre enthousiasme,



LA BARQUE DU DANTE, TABLEAU D'EUGÈNE DELACROIX.

a représenté le paroxysme de la vie jusque dans le séjour des morts. Il a galvanisé des cadavres qui se tourmentent en efforts surhumains et développent des membres convulsés. Sauf le Dante, dont le masque est conforme à la tradition, et dont le costume florentin présente heureusement des lignes simples et grandes, tous les personnages sont dessinés d'inspiration, avec une sorte de vraisemblance idéale qui n'est pas fournie par l'imitation de la nature, mais qui en est un souvenir frappant et violent. Il convenait ici d'oublier les accents d'une réalité trop palpable et trop connue, qui eût ramené le spectateur sur la terre, et de laisser l'imagination triompher dans le royaume des ombres. Mais une chose admirable et absolument inattendue alors, c'était la terrible harmonie de couleurs qui recouvrait la composition et la faisait vibrer comme un drame, ou plutôt cette harmonie lugubre était le fond même de la tragédie. Une sorte de lyrisme se trouvait exprimé dans la seule qualité des tons, qui s'exaltent par leur hostilité, se rapprochent par l'analogie des contraires, et qui, en se heurtant, se réconcilient. Toute une poésie nouvelle venait de naître dans cette école française qui avait été jusque-là si peu coloriste, si peu jalouse des ressources matérielles de la peinture. Et cependant, l'expression ainsi obtenue par Delacroix s'adressait à l'âme autant qu'aux yeux. Ce n'était pas seulement une beauté optique, c'était une beauté émouvante et de l'ordre le plus élevé, qui était produite par ces colorations superbes. En ce premier ouvrage le jeune artiste s'était révélé à lui-même son génie. Déjà il connaissait ou il avait deviné les secrets d'un art qu'il devait porter, comme nous le verrons plus loin, à un degré de perfection inconnu avant lui : l'orchestration des couleurs.

Son tableau fini, Delacroix devait y mettre un cadre sous peine de n'être pas admis à l'examen des juges ; mais acheter un cadre de cette dimension était pour lui en ce moment une dépense impossible ; en commander un, c'était contracter une dette dont la seule idée lui faisait horreur. Dans la maison se trouvait un charpentier qui avait paru s'intéresser à lui. Ce brave homme fit présent au jeune peintre de quatre lattes de bois blanc. Celui-ci n'eut besoin que d'un peu de colle de poisson pour passer sur ces lattes une couche sur laquelle il tamisa une sorte de poudre jaune qui lui parut faire un joli *sablé*. Ainsi emborduré, le tableau fut envoyé au Louvre... Quelle fièvre doit s'emparer d'un pauvre artiste lorsqu'il attend cet arrêt suprême ! que d'angoisses, et comment ne pas perdre tout sommeil quand on songe que la vie entière dépend d'un *oui* ou d'un *non* légèrement tombés de la bouche de quelques hommes distraits, blasés, fatigués, ahuris par plusieurs centaines de tableaux qu'ils ont dû examiner dans une séance !... Enfin le salon s'ouvre, Delacroix se préci-

pite, parcourt essoufflé toute la galerie, cherche des yeux son cadre et, ne le voyant pas, s'assied sur un banc, le désespoir dans l'âme. Ce fut un affreux quart d'heure... Cependant un gardien du Louvre, qui connaissait Delacroix, l'aborde en souriant et lui dit : « Vous devez être content, j'espère? — Content? et de quoi ? d'être refusé? — Vous n'avez donc pas vu votre tableau dans le salon carré, avec un cadre magnifique que M. le baron Gros y a fait mettre par l'administration, car le vôtre, voyez-vous, était arrivé en morceaux ? » *La Barque du Dante* était en effet à une place d'honneur! Delacroix n'en pouvait croire ses yeux. Et cette gloire, il la devait à un homme qui avait toute son admiration, au peintre de *Jaffa* et d'*Aboukir*, à celui que Géricault regardait comme le plus grand maître de l'école française ! Jamais âme d'artiste ne reçut une plus forte secousse.

Il faut se représenter quel émoi dut produire un pareil tableau apparaissant au milieu d'une école en décadence et qu'avait abandonnée le sentiment de la vie. David était vieux, exilé, et dans sa retraite il conduisait la main de Rouget. Prudhon était mourant; M. Ingres vivait obscur en Italie et, en attendant sa gloire, il réformait à l'écart et à sa manière la réforme de son maître. Girodet en était aux fadeurs de son *Pygmalion;* le baron Gérard, fatigué, trahi par le pinceau, ne conservait plus que les qualités d'un esprit supérieur, la conception des grandes ordonnances; le baron Gros, vaillant encore, soutenait seul l'honneur d'une école qu'il avait rajeunie en y faisant pénétrer la chaleur du sang qui bouillait dans ses veines. Aussi fut-il le premier à reconnaître Eugène Delacroix, à le vanter généreusement et sans arrière-pensée. Peut-être, il faut le dire aussi, le prenait-il pour un simple exagérateur de ses propres tendances.

Par un sentiment qui l'honore, un classique plus attardé s'associa de bon cœur au succès d'Eugène Delacroix, et ce fut lui, le baron Gérard, qui inspira M. Thiers, quand le jeune écrivain, novice lui-même, porta sur *la Barque du Dante* ce jugement remarquable :

« Aucun tableau ne révèle mieux à mon avis l'avenir d'un grand peintre que celui de M. Delacroix représentant le Dante et Virgile aux enfers. C'est là surtout qu'on peut remarquer ce jet de talent, cet élan de la supériorité naissante qui ramène les espérances un peu découragées par le mérite trop modéré de tout le reste. Le Dante et Virgile conduits par Caron traversent le fleuve infernal et fendent avec peine la foule qui se presse autour de la barque pour y pénétrer. Le Dante, supposé vivant, a l'horrible teinte des lieux. Virgile, couronné d'un sombre laurier, a les couleurs de la mort. Les malheureux condamnés à désirer éternel-

lement la rive opposée, s'attachent à la barque. L'un la saisit en vain, et, renversé par son mouvement trop rapide, est replongé dans les eaux; un autre l'embrasse et repousse avec les pieds ceux qui veulent l'aborder comme lui; deux autres serrent avec les dents ce bois qui leur échappe. Il y a là l'égoïsme et le désespoir de l'enfer. Dans ce sujet, si voisin de l'exagération, on trouve cependant une sévérité de goût et une convenance locale qui relèvent le dessin, auquel des juges sévères, mais peu avisés ici, pourraient reprocher de manquer de noblesse. Le pinceau est large et ferme; la couleur vigoureuse quoique un peu crue... L'auteur jette ses figures, les groupe, les plie à volonté, avec la hardiesse de Michel-Ange et la fécondité de Rubens. Je ne sais quel souvenir des grands artistes me saisit à l'aspect de ce tableau, j'y retrouve cette puissance sauvage, ardente, mais naturelle, qui cède sans effort à son propre entraînement[1]. »

Il va sans dire qu'Eugène Delacroix était profondément touché de ces marques de sympathie, surtout de l'approbation voulue et bruyante que le baron Gros avait donnée à ses débuts. Au sortir du salon, il courut rendre visite à cet admirateur qu'il avait rencontré d'une manière si imprévue dans l'école même de David. Gros demeurait alors rue de l'Ancienne-Comédie, vis-à-vis du café Procope. Delacroix sonne à sa porte, ému et tremblant : c'est Gros lui-même qui vient ouvrir, la palette au pouce. « Je viens, monsieur, vous remercier... balbutiait Delacroix. — Me remercier de quoi? — D'avoir fait mettre un cadre à mon tableau. — Ah! c'est vous, jeune homme, qui avez peint... ce bateau? — Oui, monsieur. — Eh bien, vous avez fait là un chef-d'œuvre, et probablement sans le savoir, car vous êtes trop jeune pour comprendre le mérite et la portée de votre ouvrage : c'est du Rubens réformé... mais vous ne savez pas dessiner, mon ami, vous bousillez, il faut venir chez nous; on vous apprendra à châtier un peu vos contours, à modeler vrai, à voir juste... » Delacroix s'inclinait et, sans répondre, il parcourait du regard cet atelier vénérable où resplendissaient la *Peste de Jaffa*, le *Champ de Bataille d'Eylau*, le *Combat d'Aboukir*. Ces tableaux, achetés et payés depuis longtemps à Gros par Napoléon, lui avaient été renvoyés par le gouvernement de la Restauration qui ne pouvait souffrir de telles images et ne voulait pas voir l'Empire en peinture. Gros avait dû recueillir chez lui et réparer de son mieux ces glorieuses toiles qu'on lui avait rendues en assez mauvais état, déclouées à la hâte, piétinées, roulées et malmenées. S'apercevant que Delacroix les dévorait des yeux, Gros lui dit brusquement : J'ai à sortir;

1. *Salon de 1822*. Paris, 1822.



LE MASSACRE DE SCIO, TABLEAU D'EUGÈNE DELACROIX.

si vous voulez regarder à votre aise toutes ces choses, demeurez ici le temps qu'il vous plaira ; vous n'aurez, en vous retirant, qu'à remettre la clef au concierge. »

Resté seul dans l'atelier de Gros, Delacroix se croyait dans le Saint des saints. Il touchait avec respect la palette, les brosses du peintre ; il était tout entier au sentiment moderne de cette peinture chaleureuse et remuée. Il admirait les beaux nus de la *Peste*, ces tons cadavéreux si énergiquement osés, ces têtes de désespérés et de mourants touchées avec tant de volonté, tant de fierté, et cette exécution enfin toujours vivante, même dans la représentation de la mort... Trois heures se passèrent ainsi à regarder, à songer. Eugène Delacroix nous a raconté un jour combien il fut frappé des peintures de Gros, jusque dans le détail des uniformes, des chapeaux, des cravates et des gants. « Lui seul, disait-il, a su coiffer nos généraux et les habiller sans mannequin. On voit bien qu'il a suivi les régiments, qu'il a vécu à l'armée. » Cependant, Gros rentra dans son atelier vers les quatre heures du soir et ne fut pas peu surpris d'y retrouver Delacroix : « Mon jeune ami, lui dit-il, voilà trois heures que vous regardez mes tableaux ; on ne leur fit jamais un pareil honneur... Venez chez nous, croyez-moi, nous vous apprendrons à dessiner, et vous étonnerez l'école. »

Tels furent les commencements d'Eugène Delacroix. Une jeunesse ardente s'était levée, qui avait besoin d'un chef ; elle le reconnut en lui, le salua son maître et lui confia le drapeau. Justement Géricault se mourait. D'ailleurs Géricault était trop sage et même trop académique en un sens, malgré son apparente audace. Au début de toutes les révolutions, c'est la violence qui désigne les candidats.

Géricault mourut le 18 janvier 1824, et Delacroix apprit cette mort comme il peignait dans le *Massacre de Scio* la figure de l'enfant qui prend le sein de sa mère. Cette mort lui enlevait l'ami de sa pensée, le soutien de sa jeunesse ; elle rejetait sur lui désormais la responsabilité du mouvement romantique, elle le laissait à peu près seul en proie aux tempêtes, oui aux tempêtes ; car l'élite de la nation se passionnait en ce temps-là jusqu'à la fureur pour les choses de l'esprit. On se disputait avec un noble acharnement sur l'art de bien dire et de bien peindre. Amèrement découragé par la mort de Géricault, Eugène Delacroix fut quelque temps avant de se remettre à l'œuvre. Mais ses convictions étaient profondes, entières, intrépides, et il n'était pas homme à reculer, même devant le danger du ridicule. Le *Massacre de Scio* avait été conçu par lui sous l'influence de la *Peste de Jaffa*, qui l'avait si fortement impressionné. Il n'en fut que plus hardi

à peindre tout ce qu'il y avait d'horrible dans un spectacle qui devait exprimer son indignation et soulever celle des autres. Il n'était pas, du reste, une âme généreuse qui ne s'émût au récit des malheurs qui accablaient la Grèce opprimée, ensanglantée, et Delacroix était l'écho du sentiment public quand il peignit ce massacre dont les affreux détails remplissaient alors tous les journaux. Il le fit sans ménagement, avec les accents de la colère. Cependant l'incendie, les monceaux de cadavres, l'extermination ne sont pas en montre sur le devant du tableau. Le peintre a rejeté au loin le carnage qui, entrevu et deviné, n'en est que plus terrible. Tout près du spectateur, il n'a représenté que la désolation. Ici, un nourrisson se traîne sur la poitrine de sa mère morte; là une jeune femme s'appuie en pleurant sur un moribond. Plus loin se dresse une image du fatalisme oriental, personnifié par un pallikare immobile, résigné au couteau. Deux amants s'embrassent en attendant qu'on les égorge, et au premier plan, une vieille matrone, au teint livide, une beauté en ruine, affaissée sur le sable, les yeux hagards, les bras tombants, semble résumer à elle seule tout ce grand désastre. Sa tête, hébétée par la douleur, se détache sur un groupe sombre qui lui-même s'enlève sur l'implacable lumière du ciel. C'est un Sciote en lutte désespérée contre un cavalier turc, qui, monté sur un cheval gris de fer et bondissant, traîne à la queue de sa monture une jeune Grecque nue. « Elle se tord et se renverse en proie aux convulsions de la pudeur torturée (dit un écrivain qui excelle aux descriptions héroïques); son torse virginal a la pureté du marbre incarné ; le désespoir lui imprime les mouvements de la volupté. Belle comme une Niobide mourante, touchante comme une martyre chrétienne, elle prend, au milieu de ces scènes d'horreur, la divinité d'une allégorie. C'est la Grèce dépouillée et violée, se débattant contre l'oppresseur[1]! »

Le *Massacre de Scio*, exposé en 1824, fut le signal d'une violente dispute entre les romantiques et l'école de David. Cette fois le baron Gros, abandonnant le novateur à ses périls et se repliant vers les siens, s'écria : « C'est le massacre de la peinture. » Delacroix, l'ayant rencontré au salon, l'aborde en le saluant avec respect. « Il ne s'agit pas de saluer les gens, lui dit Gros avec une brusquerie où perçait un reste de bienveillance, il faut encore bien dessiner et ne pas confondre la bonne peinture avec la mauvaise. » Désormais les deux camps étaient irréconciliables. « C'est un homme qui court sur les toits, » disait le baron Gérard. D'un autre côté, l'auteur du *Massacre de Scio* avait pour lui cette jeunesse

1. Paul de Saint-Victor, article de la *Presse* du 8 septembre 1863.

impétueuse et à tous crins qui devait bientôt se battre au parterre pour le drame d'*Hernani*. Certains critiques le défendirent moitié par goût, moitié par entraînement politique. « Je ne connais pas M. Delacroix, écrivait M. Jal, mais, si je le rencontre, je lui ferai la scène la plus extravagante, je l'embrasserai, je le féliciterai et je pleurerai, oui, je pleurerai de joie et de reconnaissance. Brave jeune homme! la fortune lui soit en aide! Il a bien mérité des amis des arts; il a bien mérité des ennemis du despotisme; il l'a montré dans toute son horreur[1]! »

Ici se présente une question naturelle et que le lecteur est en droit de nous adresser : Le mouvement qui a porté le nom de romantisme dans les arts comme dans la littérature était-il un mouvement légitime? Nous en sommes aujourd'hui suffisamment loin, pour en juger sainement ou du moins sans passion.

Louis David a été un grand peintre. Toutes les fois qu'il s'est trouvé aux prises avec la nature, il a été à la hauteur des plus illustres maîtres. Le *Serment du Jeu de Paume*, le *Marat* que nous avons vu naguère à l'exposition du boulevard, le *Portrait du pape*, sont des morceaux dignes de figurer parmi les chefs-d'œuvre consacrés par l'admiration de trois siècles. Mais dans les compositions où il entendait ressusciter l'antique, David fut à côté du vrai, il fut incomplétement instruit. De même que nos architectes, faute d'avoir vu les monuments d'Athènes et d'avoir regardé ceux de la Grande-Grèce et de la Sicile, avaient pris l'art romain pour l'art grec, de même David, ne connaissant pas les frontons d'Égine, les sculptures de Phidias, les fragments de la Victoire Aptère, ne put guère voir, étudier et admirer que des antiques de second ordre, tels que le Laocoon, l'Apollon du Belvédère, la statuaire du temps d'Adrien. Dans les tableaux qu'il peignit pour servir d'exemples à l'appui de ses enseignements et de programme à ses élèves, comme les *Sabines*, il commit deux erreurs : d'abord il dépassa les limites qui séparent la peinture de la statuaire, ensuite il n'atteignit pas au vrai style de l'art grec. Tel que Phidias nous l'a révélé, l'art grec tirant son principe de la vie, avait su concilier la beauté absolue, la beauté divine qui est dans le type, avec la vérité vivante, la vérité humaine qui est dans l'individu. Par un privilége inouï, les grands artistes de Sicyone et d'Athènes soufflèrent la vie à des figures qui avaient une perfection typique. Ils humanisèrent l'idéal. Les individus créés par la nature perdirent, dans les créations de l'art, leur personnalité intime; mais ils conservèrent les accents de la vérité; ils dépouillèrent leur vie propre, mais pour entrer dans le fluide de la vie

1. *L'Artiste et le Philosophe*, entretiens critiques sur le Salon de 1824, par Jal.

universelle ; ils devinrent autant de types, et de types variés, autant de modèles éternels de majesté ou de grâce, de force ou de délicatesse, de naïve adolescence ou d'énergie virile, de sévérité ou de douceur, de gravité ou d'élégance. Louis David, n'ayant pas connu ces divins modèles qui eussent éclairé son enthousiasme et que rien ne pouvait remplacer dans son érudition, ne préconisa et ne comprit que le second art, celui qui, déjà refroidi et altéré, penche vers l'affectation, tend à la monotonie, et amène peu à peu les règles étroites, c'est-à-dire la substitution d'une généralité abstraite et figée, à cette beauté libre, animée, fière et facile où brille la fleur du grand art. Imaginez un homme qui, découvrant dans les livres grecs un beau discours, bien pompeux, bien étudié, bien cadencé, croirait posséder une révélation de l'antique éloquence. Que pensera cet homme, que fera-t-il, lorsqu'on lui apportera une harangue de Démosthènes?... Il jettera au feu les rhéteurs. Voilà ce qu'aurait fait le grand David, s'il avait connu Phidias.

Est-ce à dire que les romantiques savaient mieux que lui l'art grec le plus élevé et le plus pur? Non, sans doute. Mais quelque chose les avertissait que l'école de David était sur ses fins, qu'il en fallait ouvrir une autre. Après tout, ils ne se trouvaient plus en présence de David lui-même, qui leur eût imposé ; ils avaient devant eux la troupe de ces imitateurs sans séve et sans caractère, qui compromettaient sa doctrine en la montrant moins bonne encore qu'il ne l'avait transmise. Si le maître s'était trompé, quelle devait être l'erreur de ses derniers disciples? *Écrasons la queue du Bernin,* s'écriait David en réagissant contre l'extrême décadence : le romantisme pouvait s'écrier à son tour « écrasons la queue de David! » Au surplus, en supposant que l'école se fût maintenue à la hauteur où l'avait élevée le peintre des *Sabines*, elle était devenue insuffisante; elle ne répondait plus aux nouvelles aspirations du siècle. Au moment où nos poëtes évoquaient les sentiments qui ont leur source dans la chevalerie et le christianisme, la peinture était impuissante à comprendre ces sentiments, ou elle dédaignait de les exprimer. Enfin l'ancienne école (Gros excepté) avait un tort encore plus grave : celui d'emprunter ses moyens de la statuaire; et c'était là une déviation condamnable, puisqu'elle tendait à détruire l'essence même de la peinture.

Le mouvement romantique fut donc légitime, non pas dans son exagération, dans ses folies, mais dans son principe. Il fut même plus légitime que ne le croyaient alors ses adeptes, car d'une part il protesta contre la peinture sculpturale, qui est presque aussi dangereuse que la sculpture pittoresque, et, d'autre part, lorsqu'il demanda qu'on en finît avec « la race d'Agamemnon, » il était, sans le bien savoir, dans son

droit. Nous pouvons dire en effet, maintenant que la vérité s'est fait jour, nous pouvons dire que cette prétendue race d'Agamemnon n'était pas la véritable. Dieu nous préserve, toutefois, de prononcer avec l'école romantique ce blasphème : « Qui nous délivrera des Grecs? » Ce sont les *faux* Grecs, seulement, dont il faut qu'on nous délivre.

Eugène Delacroix qui, plus tard, sut manier la plume d'une manière adroite, souple et incisive, ne songeait pas encore à se défendre sur le papier; mais Ary Scheffer, le philosophe de l'atelier Guérin, formulait déjà d'un style mâle et convaincu les griefs de la révolution commencée, et il écrivait, à propos du salon de 1828 :

« Cette période de cinquante ans (de 1778 à 1828) embrasse la vie entière de l'école classique, depuis sa naissance au sein d'une réaction contre le faux goût, la futilité, l'incorrection et l'indécence, jusqu'à sa décrépitude. Cette école, durant ses années de virilité, ne l'a cédé à aucune autre; elle a marché avec une fermeté admirable vers le but exclusif que sa tendance lui assignait; elle l'a atteint si parfaitement qu'elle a fait un moment illusion sur tout ce qu'elle laissait en arrière, et par la puissance du talent, par l'attrait de la nouveauté, elle a conduit toute une génération à n'aimer en peinture que la correction des contours, à n'être sensible, en fait de beauté, qu'au type des statues et des bas-reliefs antiques. Tout cela ne pouvait durer qu'un temps, parce que l'art de peindre, loin d'avoir pour bornes un certain type de dessin, ne se borne pas au dessin lui-même; qu'il renferme encore le coloris, l'effet, la reproduction fidèle des passions, des lieux, des temps; que l'histoire tout entière, et non pas seulement quelques siècles, entre dans son domaine. Après avoir contemplé à satiété des figures romaines et grecques, le public, blasé sur ce plaisir, ne pouvait manquer d'en désirer d'autres... D'ailleurs, est-ce la faute du public et des jeunes artistes si l'auteur de la *Mort de Socrate* a fini sa carrière par le tableau de *Mars et Vénus*, si les auteurs d'*Atala* et de *Marcus Sextus* ont produit, sans se douter qu'ils rétrogradaient vers le siècle des mignardises, *Pygmalion, l'Aurore et Céphale?* De bonne foi, pouvait-on prendre à ce point, pour la continuer, une école qui, dans les ouvrages mêmes de ses créateurs, donnait de pareils signes de décadence? Si rétrograder vers 1790 était chose impossible pour David ou pour Girodet, cela devait l'être bien plus encore pour les élèves de leurs élèves. En fait d'art, on peut retourner à plusieurs siècles en arrière; on ne recule pas à trente ou quarante ans. Dès qu'une école est tombée au-dessous d'elle-même, il n'est pas donné à celle qui la suit de ramener les beaux jours de la première. C'est une nouvelle ère qui commence, une nouvelle génération qui

s'élève pour suivre les mêmes phases que celles qui l'ont précédée, pour subir les mêmes vicissitudes de faiblesse, de vigueur et d'épuisement. »

Nous avons expliqué de notre mieux dans ce recueil[1] comment et en quoi M. Ingres a été le réformateur de l'école d'où il était sorti, en mariant le génie florentin au génie grec, en cherchant l'idéal non pas en dehors mais dans l'essence même de la réalité, et en réconciliant ainsi le style avec la nature. Eh bien, parallèlement à ce progrès immense, il s'en fit un autre très-important, quoique d'un ordre moins élevé, ce fut la



réforme de la couleur, réforme entièrement due à Eugène Delacroix. Il semble convenu aujourd'hui parmi ses admirateurs les plus proches, qu'on vantera particulièrement son dessin, son modelé savant, son intelligence profonde de l'art grec. A les entendre, personne n'a mieux compris l'antique : témoin les lithographies qu'il a exécutées en 1825 d'après les médailles et pierres gravées appartenant au duc de Blacas. Ces opinions étranges ont trouvé place dans quelques journaux. Vieille tactique et bien connue! Le poëte se donne pour un financier, le danseur veut passer pour fort en mathématiques... et ainsi du reste. Mais le bon sens public ne prend pas le change, et ce personnage qui a plus d'esprit que Voltaire ne se trompera jamais au point de regarder Eugène Delacroix comme le vrai continuateur des Polyclète, des Phidias et des Pyrgotèle. Nous les avons vues, et la plupart des amateurs les connaissent, ces médailles, ces monnaies, ces pierres fines qui ont été dessinées à la lampe et ensuite lithographiées par Delacroix. Elles sont devenues, dans son interprétation,

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er janvier 1863.

de grossiers reliefs ébauchés au couteau par un pâtre. Leur adorable beauté a disparu sous les touches de lumière que le peintre y a écrasées sans délicatesse et sans mesure : on y voit des taureaux superbes qui ont avachi leurs contours, des chevaux qui étaient dignes de s'atteler au char du soleil, et qui ne sont plus que des haquenées, des têtes divines qui ont subi les altérations d'une maladie ou les froissements d'une lutte. Là où Prudhon eut fait saillir des milieux souples, fermes et contenus, des formes d'une élégance abrégée, conservant leur grandeur dans les plus petites dimensions, Eugène Delacroix, d'une main fiévreuse, a injurié toutes les lignes, déplacé les clairs, brouillé les ombres, et transformé ces monnaies, qui valent mille fois leur pesant d'or, en effigies frappées au balancier des barbares.

Non, non, pas d'illusion, pas de paradoxe : Delacroix fut un coloriste incomparable, un penseur aux inventions distinguées et abondantes, un décorateur splendide et passionné, mais il ne fut que cela, et c'était beaucoup. Il y parut clairement, du reste, quand il n'eut pas d'autre champ que la pierre lithographique ou le papier. Après l'exposition du *Massacre de Scio*, ses succès bruyamment contestés ne l'ayant pas enrichi, il travaillait humblement à gagner sa vie en faisant des lithographies pour le journal *le Miroir* et pour les libraires. Ses sujets furent tirés de Walter Scott, de Byron, de Goethe, de Shakspeare. On peut voir au Cabinet des Estampes ces lithographies devenues très-rares, entre autres la suite qui est intitulée : *Le Faust, tragédie de M. de Goëthe, orné de dix-sept dessins par M. Eugène Delacroix*. Le poëte en fut content, dit-on; il y trouva une traduction émouvante des rêveries et des impressions de sa jeunesse. La vérité est, cependant, que les compositions du peintre, émanées d'un esprit compréhensif, subtil et facilement ouvert à la poésie du moyen âge, perdent immensément à être dépourvues du prestige de la couleur. Sortis de l'imagination et jetés du premier coup sur la pierre, sans aucun souvenir de la nature, ces dessins, les premiers surtout, ressemblent aux essais d'un enfant qui aurait l'ingénuité et l'aplomb de l'ignorance avec les instincts du génie. Il en est que l'on dirait tracés de la main indécise d'un somnambule; d'autres paraissent crayonnés par une pensionnaire qui a passé trois mois dans une classe de dessin. Toutefois, de temps à autre, le sentiment du clair-obscur les colore, et ceux où l'auteur a traduit avec une sorte de délire les scènes fantastiques, comme Faust et Méphisto galopant dans la nuit du sabbat, sont rendus tolérables et parfois poétiques par l'éloignement même de toute réalité. Hâtons-nous d'ajouter que les treize dessins lithographiés dix ans plus tard pour l'illustration de *Hamlet*, ont plus de résolution, d'accent, de tournure, et

tiennent la critique à distance. Au surplus, les dessins et lithographies d'Eugène Delacroix, même lorsqu'ils sont débiles, impossibles, insoutenables, ne sont du moins jamais vulgaires. On y sent toujours l'ouvrage d'un esprit.

Ah ! si Delacroix était un dessinateur aussi habile qu'on veut bien le dire ou qu'on fait semblant de le croire, il en resterait quelque chose sur la planche de ses graveurs. D'où vient donc que toute gravure d'après lui est impraticable ? C'est qu'à l'inverse de M. Ingres, qui invente sa couleur pour sa forme, Delacroix invente sa forme pour sa couleur. Mais la couleur est relative et changeante ; la forme est absolue et soumise à des nécessités invariables. Sans doute le coloriste a besoin qu'on lui laisse une plus grande liberté dans le choix des formes ; il ne doit pas être emprisonné surtout dans un contour trop sévère, ni assujetti à une critique rigoureuse pour le détail du modelé. Mais Rubens et, encore plus, Paul Véronèse sont là pour faire voir que le dessin, dans sa haute acception, n'est pas incompatible avec l'éclat et l'opulence de la couleur. Le corps humain est le chef-d'œuvre de la création : c'est tout un poëme dont le texte est sacré. Chacun peut le traduire dans sa langue, mais à la condition d'en respecter les lois générales, de n'en pas troubler l'harmonieux mécanisme, de n'en pas outrer les mouvements comme le fait si souvent Delacroix. En forçant les muscles à des actions impossibles, il paralyse ses figures et il en arrête le mouvement par cela même qu'il a voulu le violenter. J'ai présent à l'esprit un *Enlèvement de Rebecca par Boisguilbert*, où le héros qui enlève la juive a rompu son épine dorsale pour présenter une tête vue de face sur un corps vu de dos, licence effrénée qui n'est que trop familière au peintre. Tel Arabe monte en selle en élevant son genou à la hauteur de son nez. Tel cheval s'écartèle pour plus de furie ; et en somme on peut dire des personnages du peintre qu'ils s'agitent bien souvent beaucoup plus qu'ils ne se meuvent.

Mais le désir brûlant de réagir contre l'école de David, contre la froide régularité de ses types convenus, contre son idéal de beauté en quelque sorte officielle, exagéra les tendances naturelles du romantisme, et le poussa à chercher uniquement l'expression, même au prix de la laideur. Ce fut une mode dans les ateliers de railler les prétentions au beau et d'opposer à ce prétendu *beau* des classiques, le *caractère*. Dès qu'on avait prononcé le mot caractère, les plus affreux modèles étaient absous ; toute disgrâce de la forme était pardonnée en faveur du *sentiment* qu'on s'efforçait d'y trouver. C'est ainsi que des types d'une laideur sauvage s'introduisirent dans le domaine de la peinture, sous prétexte d'en chasser une beauté factice. Pour ne pas ressembler à l'antique, on alla jusqu'à

tolérer le grotesque, et parce que les statues grecques ou romaines présentaient de grands yeux profondément enchâssés, mais bien ouverts, exprimant à la fois la concentration de la pensée et la clairvoyance de l'esprit, on affecta de les indiquer par une tache obscure qui n'était qu'un trou dans la tête et figurait souvent des yeux crevés. Une laideur sentimentale était regardée, d'ailleurs, comme répondant beaucoup mieux à l'idée chrétienne que l'on voulait réhabiliter à l'encontre des païens. Delacroix, il faut le dire, fut un de ceux qui s'acharnèrent le plus à cette révolte; mais il le fit avec sincérité, et là où tant d'autres se laissaient emporter par l'esprit de réaction, il obéissait, lui, à son tempérament personnel; il cédait à l'entraînement de son génie qui lui montrait la beauté, toujours dans le tableau, jamais dans telle ou telle figure, toujours dans l'ensemble, jamais dans le morceau. Nous avions vu chez lui le *Marino Faliero* qui appartient aujourd'hui à M. Péreire, et à chaque visite nous nous demandions pourquoi l'artiste avait négligé une occasion pareille de renoncer à ses laideurs. Quelle raison pour ne pas nous représenter cette fois les beaux Vénitiens, si fins, si fiers, qui posèrent jadis pour Titien et pour Tintoret, qui s'assirent aux banquets de Paul Véronèse et dont les portraits forment une rangée si imposante dans la salle du grand conseil au Palais-Ducal. A le prendre toutefois comme il est, ce tableau est étonnant ; il frappe un coup décisif sur le spectateur. Il est en même temps splendide et tragique. Le manteau de drap d'or doublé d'hermine, les simarres de taffetas, les bannières flottantes, les vieilles fresques byzantines colorant les murailles, les armoiries encadrant les portes, tout cela prête une pompe théâtrale à un spectacle qui est d'autant plus sinistre dans l'ombre qu'il est magnifique dans la lumière. Le peintre nous ouvre les portes au moment où le doge, convaincu de trahison, vient d'être exécuté au pied de l'escalier d'honneur, sur la marche même où il prêta serment de fidélité à la République. Couché sur le billot, le vieillard octogénaire, à l'instant où le bourreau allait lui trancher la tête, a eu un mouvement de contraction musculaire qui reste visible dans son cadavre et qui fait frémir. Un sénateur montre au peuple le glaive ensanglanté. L'escalier célèbre, qu'on appela plus tard l'Escalier des Géants à cause des deux statues colossales de Sansovino, constitue un grand parti de lumière qui divise en deux le tableau, contrairement aux lois de la composition, mais en y jetant un imprévu qui ajoute à la surprise. On sent que l'artiste a été rigoureusement fidèle à la vérité historique, et cette exactitude locale, dans la représentation d'une scène sanglante et fameuse, a quelque chose de plus terrible. Il nous souvient qu'étant à Venise, comme nous montions l'Escalier des Géants, l'image du *Marino Faliero* d'Eugène Delacroix nous

traversa l'esprit comme un frisson rapide. C'est que le tableau n'est pas seulement un drame de couleurs, c'est aussi l'ouvrage d'un homme qui l'a profondément senti par l'imagination et par les nerfs.

Tant qu'il resta jeune, Delacroix épousa les passions et les idées de son temps, l'enthousiasme pour les Grecs, le goût de la poésie byronienne, l'anglomanie, et même, pour un instant, le libéralisme. Au lendemain de la révolution de juillet, sa sympathie pour le mouvement populaire se traduisit par *la Barricade* qui est maintenant au Luxembourg. Vainqueurs et vaincus gisent sur le pavé, reconciliés dans la mort. Des enfants, des gamins pour qui les combats sont une manière de jeu, font encore le coup de pistolet, mêlés à des figures étranges qu'on croit avoir vues quelque part ; déjà, cependant, la barricade est un rempart inutile qu'a renversé l'insurrection victorieuse, et dont les débris sont foulés aux pieds par une fille du peuple, apparue au milieu de la fumée, tenant un fusil d'une main, de l'autre un drapeau tricolore. Mais que dis-je? cette fille aux épaules nues, *aux puissantes mamelles*, qui respire si volontiers l'odeur de la poudre et porte un bonnet phrygien sur ses cheveux épars, c'est la Liberté, la Liberté en personne. Ainsi transfigurée par la passion, cette forte fille qui court pieds nus à travers la mitraille, est devenue une allégorie, ou plutôt l'allégorie, descendue des cieux, s'est incarnée dans une figure populaire ; l'idéal a tressailli au sein du réel... Mais ce tableau de *la Barricade* fut une exception dans la vie du peintre, un éclair. Il est même permis de penser que cette palpitante allégorie était, au fond de son esprit, une allusion à la liberté de l'art qui lui était plus chère que toutes les autres.

Exposée au salon de 1831, *la Barricade* fut achetée par la Direction des beaux-arts et bientôt retournée contre le mur. A partir de cette époque, Delacroix se tint complétement en dehors de toute nuance politique, il s'enferma dans son art et ne demanda plus ses inspirations qu'à l'histoire, à la poésie ancienne ou moderne, à la nature. Dès lors commença pour lui une existence toute différente de celle qu'on lui supposerait d'après le caractère de ses tableaux. Ce révolutionnaire emporté eut une vie calme, compassée, uniforme. Perpétuellement en lutte contre l'Académie, il resta bien avec le pouvoir et en eut toujours les faveurs. Il était avec Ary Scheffer, Decamps et Delaroche, un des amis du duc d'Orléans. Ce peintre dont la passion débordait en images éclatantes et fiévreuses, il était, dans le monde, toujours digne, fin et contenu. Il y apportait d'ailleurs une rare distinction de manières, un singulier mélange de vivacité et de diplomatie, un esprit cultivé, une parole courte, mordante, accentuée et pleine d'inattendu. Au milieu de cette bourgeoisie qui commençait

à prendre le premier rôle et qui se faisait encore toutes sortes d'idées fausses touchant la peinture et les peintres, il affirmait constamment son admiration pour Racine, qu'il savait par cœur et qu'il défendait au besoin contre la jeunesse. Rien ne lui était plus désagréable que de s'entendre appeler le Victor Hugo de la peinture, bien qu'au fond les partisans du poëte fussent les mêmes que ceux du peintre. Il ne voulait pas sans doute se mettre sur les bras, et par-dessus le marché, tous les ennemis de la révolution littéraire. Au surplus, la comparaison n'était pas fort juste, et c'est plutôt « le Byron de la peinture » qu'il fallait dire. Victor Hugo, en effet, est dessinateur au premier chef. Il construit ses poésies comme des monuments d'architecture. Il aime à sculpter la forme, à ciseler le vers; il enserre sa couleur dans un contour exagéré et ressenti, à la Michel-Ange. Il n'a de commun avec Delacroix que d'être un novateur puissant et hardi, un réformateur. Quoi qu'il en soit, il est permis de croire qu'il entrait une pointe d'ironie habile dans l'affectation d'Eugène Delacroix à professer le goût du classique en littérature, car c'était un moyen pour lui de rompre les préjugés qui le repoussaient, de regagner d'un côté ce qu'il avait perdu de l'autre, et de dérouter, dans leurs opinions préconçues, tous ceux à qui les Samsons chevelus du romantisme avaient donné le nom de *Philistins*.

La vie régulière d'Eugène Delacroix ne fut accidentée par aucun épisode. Dans les divers ateliers qu'il occupa, rue d'Assas, quai Voltaire, rue des Marais-Saint-Germain, rue Notre-Dame-de-Lorette, et, en dernier lieu, rue de Furstenberg, il vécut trente ans et plus, retiré en lui-même, silencieux, solitaire, inventant, dessinant, peignant sans relâche, et tenant sa porte verrouillée pour avoir la fièvre à son aise. Soutenu par le feu intérieur qui a fini par le dévorer, il a été le plus laborieux et le plus fécond des peintres. Toujours discuté, attaqué, mordu, « livré aux bêtes, » comme il disait, il ne s'est jamais ni découragé, ni reposé, et cela, en dépit d'un tempérament délicat, d'une santé frêle qui s'altérait à toutes les variations de l'air et à tous les souffles de la critique. Afin de conserver entière la liberté de son esprit, il se nourrissait très-peu le matin, ne faisait qu'un repas par jour, et, pour se mettre en haleine, il feuilletait à son lever ses portefeuilles de gravure, particulièrement les estampes de Bolswert, de Vorsterman, de Pontius, et souvent il en copiait, à la plume ou au crayon, une figure, un bras, une main, un bout de draperie, prenant du Rubens comme d'autres prennent du café. Rubens était, avec Véronèse, le seul maître qu'il fréquentait, car la sûreté de son instinct, ou plutôt la sagacité d'un esprit clairvoyant qui ne se faisait point d'illusion sur le caractère de ses hautes aptitudes, l'empêcha d'aller en Italie, où il se fût trouvé face à face avec des hommes dont les ouvrages eussent été,



LA NOCE JUIVE, TABLEAU D'EUGÈNE DELACROIX.

Musée du Luxembourg.

sous quelques rapports, une censure accablante et un enseignement inutile. Que dis-je? un enseignement dangereux, parce qu'il eût certainement compromis ses qualités en voulant s'approprier celles des grands dessinateurs.

Le seul voyage un peu lointain que fit Delacroix, après une courte excursion en Angleterre, ce fut le voyage du Maroc, en 1831. Attaché à une ambassade extraordinaire que le roi Louis-Philippe envoyait à l'empereur du Maroc, il eut occasion de voir un nouveau soleil, d'étudier des mœurs et des costumes qui n'étaient pas connus en France, et de vivre quelque temps au milieu d'une race qui devait lui plaire par son intelligence de la couleur et par son amour des chevaux. Le cheval a été une des passions d'Eugène Delacroix; mais il l'aimait pour le peindre, non pour le monter. Il l'aimait surtout lorsqu'il est lancé à fond de train, lorsqu'il bondit de fureur, écume de rage. Au Maroc, il vit souvent les chevaux arabes renverser leur cavalier pour se ruer l'un sur l'autre, se déchirer, se mordre, et ce spectacle lui avait plu par son côté violent, héroïque. Jamais il ne s'attacha, comme Géricault, au cheval de camion, à la robuste monture du peuple; il peignit presque toujours des chevaux de sang. Une chose à remarquer chez lui, c'est qu'il a beaucoup mieux dessiné les animaux que la figure humaine. L'animal sans doute est plus facile à dessiner que l'homme, parce que ses formes, offusquées par des poils, cachés par des plumes, enveloppés de fourrures, n'ont de précision que dans les attaches. Mais encore faut-il en bien saisir le caractère, car si les formes des animaux nous sont moins familières que celles de l'homme, tous du moins nous connaissons les traits généraux du lion, du tigre, du cheval, du chien, de l'âne, assez bien pour être choqués par une invraisemblance d'allure ou de construction. La construction et l'allure du cheval, Eugène Delacroix les a très-bien connues, quoiqu'il ait parfois outré le mouvement au profit de l'expression. Quant aux lions et aux tigres, il les a compris et dessinés comme personne ne l'avait fait avant lui, si ce n'est Rembrandt. Sur les pierres lithographiques où il a crayonné ses étranges illustrations de *Faust*, parfois si faibles ou si extravagantes, on trouve des croquis de lions qui ont une fière tournure, des têtes de chevaux qui ont à la fois du feu et du style, parce qu'il en abrége les formes, en indique la charpente par quelques accents décisifs, et qu'alors l'imagination du spectateur achève à plaisir ce que l'artiste lui-même eût peut-être mal achevé. Parmi ses lithographies, le *Lion de l'Atlas*, couché dans son antre et dévorant un lièvre, est un morceau tout à fait de maître. Celles qui représentent le jeune tigre jouant avec sa mère et le *Tigre royal* expriment avec infini-

ment de finesse et d'énergie la souplesse des races félines, leur grâce dans la cruauté, leurs voluptés féroces, et la sauvagerie du désert qui les encadre.

Le voyage d'Afrique fut donc une heureuse diversion dans l'existence unie et casanière d'Eugène Delacroix. Ce voyage nous a valu la plus intelligente, peut-être, des interprétations de l'Orient, et quelques chefs-d'œuvre de couleur : les *Convulsionnaires de Tanger*, la *Noce juive*, *Muley-Abd-er-Rahman* entouré de sa garde, les *Femmes d'Alger*, les *Exercices militaires des Marocains*, une *Rue à Méquinez*, et plusieurs scènes de la vie arabe. Je vois encore le grand tableau représentant Muley-Abd-er-Rahman qui parade à la porte de son palais de Méquinez, environné de ses officiers, la noble figure du kaïd Mohammed, placé à la gauche du sultan, la tête du Muchtar si bien caressée par un rayon de lumière, l'ensemble pittoresque des soldats rangés en ligne au second plan ; mais ce que je vois surtout au fond de mes souvenirs, c'est un ciel du ton le plus rare, un ciel d'une beauté impossible à qui n'est pas coloriste. Sur ce beau ciel se détachent les vieux remparts de Méquinez que borde comme un ourlet de verdure, charmante transition entre le ton fauve des murailles et le bleu profond du ciel... Ah ! il faut en convenir, la manière dont Delacroix a vu l'Orient (car l'occident de l'Afrique est encore de l'Orient pour nous), cette manière est plus large et plus haute que celle de Decamps. Si les murs de Delacroix sont maçonnés d'une façon moins solide, en revanche ils sont peints d'une main plus magistrale. Dans la parade de l'empereur du Maroc, l'architecte des remparts est un poëte. Et même quand la lumière inonde les murailles, comme dans la *Noce juive*, la consistance de la matière, la rudesse du crépi ne sont pas ce qui vient à l'œil. Le prisme d'une pensée s'interpose toujours, chez Delacroix, entre la réalité et le spectateur. Pour les costumes, il les manie également en maître, bien qu'il soit incapable d'en détailler les plans, d'en dire les plis, de les formuler. Decamps en ferait de superbes oripeaux, un autre en compterait les boutons et les soutaches ; lui, il les élève à la dignité d'une draperie. Là, comme ailleurs, voyant tout de haut et avec les yeux de l'esprit, il nous apporte, non pas cette petite vérité superficielle, qui est la prose, mais cette grande vérité d'au delà, qui est la poésie.

CHARLES BLANC.

(La fin prochainement.)

LES CABINETS D'AMATEURS A PARIS[1].

COLLECTION D'OBJETS D'ART DE M. LE DUC DE MORNY.

III.



Dès la plus haute antiquité, les Chinois ont apprécié les gemmes et attaché un prix particulier à celle qu'ils désignent sous le nom de *yu*, jade. Nous possédons à cet égard les preuves les plus certaines; cinq cents ans avant notre ère, Koung-Tseu (Confucius) expliquait à ses disciples pourquoi cette pierre, douée de qualités exceptionnelles, avait, *dans les temps anciens*, mérité de devenir l'objet des méditations du sage et de symboliser la vertu[2].

C'est à des bienfaits imaginaires que le jade a dû sa célébrité en Europe; décoré de l'épithète de néphrite ou néphrétique, il entrait dans cette pharmacopée fantastique léguée par l'école

1. Voir, pour le premier article, la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, p. 393.
2. Cf. le *Li-ki*, mémorial des rites.

des adeptes, et prenait rang auprès des amulettes constellées, destinées à garantir de la colique des poisons, ou de la morsure des serpents.

Pendant longtemps, les cabinets d'histoire naturelle n'ont possédé le jade qu'en modestes échantillons, acquis pourtant à des prix fort élevés. Il ne fallait rien moins que les relations récentes avec la Chine, et surtout la prise du Yuen-Ming-Yuen, pour amener chez nous les œuvres d'art les plus splendides, les morceaux les plus capitaux.

Avec son tact habituel, M. le duc de Morny a compris tout ce qu'il y avait d'exceptionnel dans ces circonstances, et il en a profité pour enrichir son cabinet. Nous y trouvons, en effet, les nombreuses variétés de la pierre *yu*, depuis le blanc pur et laiteux jusqu'au gris foncé et tacheté de certain marbre, ici avec la demi-opacité de la cire, là offrant la presque transparence de l'albâtre oriental; d'autres nuances se rattachent au blanc grisâtre par une teinte verte et nous conduisent au vert absolu, tantôt uni, tantôt nuageux et jaspé avec parties translucides : puis viennent le noir profond et le noir verdâtre; mais les deux espèces rares par-dessus toutes sont le jade orange, dont on pourrait compter les exemplaires réunis en Europe, et le jade impérial, inappréciable gemme, digne de rivaliser avec certaines primes d'émeraude, lorsqu'elle est verte, et qui, varié de vert et de blanc, produit un effet supérieur à celui des plus riches agates. Presque inconnue avant notre expédition de Chine, cette pierre n'est venue depuis qu'en échantillons peu nombreux. Nous la trouvons, chez M. de Morny, formant le fond de deux écrans encadrés de bronze ciselé et émaillé de bleu, que supportent des montures en bois incrusté d'argent. Nous la voyons encore en boules, en anneaux, etc., dans des bijoux dont il sera question plus tard. Quant au jade orange, il a servi à sculpter une double coupe représentant deux courges entourées de leurs tiges feuillées garnies de vrilles; cette délicieuse composition n'est autre qu'un vase à laver le pinceau; son pied, en bois fouillé finement, répond à la délicatesse du morceau principal.

Il existe, on n'en saurait douter, des pièces antiques en jade; si la raison seule ne le faisait comprendre, d'après les paroles de Koung-Tseu, l'empereur Kien-Long aurait pris soin de nous en instruire. Nous trouvons en effet, dans la collection de M. l'amiral Page, une coupe inscrite du nien-hao de 1736 à 1795, et de ces deux mots : *fang-kou*, semblable à l'antique. Or, on comprend la difficulté de distinguer les originaux des copies, lorsqu'il s'agit de monuments taillés dans une pierre inaltérable, réservée aux classes privilégiées et qui, le plus souvent consacrée à des usages religieux, a reproduit des formes invariables.

Kien-long, le restaurateur des anciennes splendeurs de la Chine, n'a

pas peu contribué, pour sa part, à augmenter cette difficulté ; il s'est plu, comme nous venons d'en avoir la preuve écrite, à faire copier les vieux types et à formuler des légendes en caractères ta-tchouan. Ainsi, nous voyons dans la collection un jade vert foncé presque translucide, taillé en forme de ki-lin portant sur son dos un vase à quatre lobes tout ciselé de feuilles d'eau et d'insignes de bon augure ; il nous semblerait apercevoir un de ces bronzes hiératiques destinés à l'autel de Bouddha, et la légende acclamatoire : *Tien lou yong tchang*, la félicité du ciel et une splendeur éternelle, ajouterait aux présomptions d'antiquité, si, sur l'épanouissement des lobes du vase on ne lisait : *Kien-long nien-tchy*, fabriqué pendant la période Kien-Long, ce qui nous rejette en pleine époque moderne.

Ce n'est donc point par la composition générale, par la nature des inscriptions, mais par le faire seul qu'il faut juger de l'âge des pierres. En étudiant à ce point de vue le cabinet de M. le duc de Morny, nous n'avons pas tardé à découvrir deux plaques pyriformes antiques, en jade blanc verdâtre, sculptées à jour et portées sur des pieds à rainures en croissants ; nous y avons reconnu tout d'abord le *pi* ou *kouei*. Cette pierre honorifique, terminée en pointe, est composée, à sa partie inférieure, d'un cercle percé au centre, cercle dans lequel on lit quatre caractères tchouan : *Tseu-sun chang-tsou*, qui doivent s'interpréter : le fils et le petit-fils, pour perpétuer le souvenir de leurs ancêtres. Voilà donc une formule connue, malgré sa forme vague ; elle nous reporte à l'époque des Chang et des Tcheou[1], en prouvant d'ailleurs que les souverains de ces périodes éloignées faisaient rivaliser le jade avec les métaux précieux pour parer l'autel domestique.

Un autre *pi*, beaucoup plus grand, va nous initier à quelques-unes des cérémonies du culte de la Divinité. Les commentateurs chinois nous apprennent que les tings à trois pieds, appelés *san kong*, sont consacrés à trois étoiles, et dominent les princes, les ministres et le peuple. Dans cette pièce, la constellation *vei-youe-yan* est figurée nettement, et l'empereur devait seul s'en servir pour rendre hommage au ciel. En effet, sur le jade verdâtre veiné de noir et de blanc ressortent, d'un côté, deux dragons entourant le feu du ciel, et, de l'autre, de riches arabesques surmontées des trois étoiles formant triangle et reliées entre elles par des traits gravés. Le support lui-même est symbolique et d'une beauté d'exécution digne de la puissance souveraine ; un groupe de nuages roulant en demi-cercle reçoit la rotondité du pi et la pointe, détachée en

1. Voir § I ce que nous avons dit des légendes honorifiques.

kouei, qui part de la circonférence. Ces nuages posent sur le dos d'un bœuf émergeant des flots, et le tout est porté par un socle à double galerie sculptée à jour.

Les objets moins directs du culte sont nombreux dans la collection; les tings s'y montrent sous les formes les plus élégantes et avec des détails à confondre l'imagination; en voici un, en jade blanc pur, dont les quatre pieds et les anses sont détachés dans la masse; formulé en parallélogramme rectangle allongé, on voit sur ses grandes surfaces l'emblème consacré de la tête de dragon; sur son couvercle est le chien de Fo. Deux autres, en jade vert translucide, ont la même forme générale enrichie par quatre avant-corps cylindriques dissimulant les angles; des anses en tête d'oiseaux, supportant des anneaux mobiles, ajoutent à la richesse ornementale du corps, où d'anciens caractères en relief: *cheou*, longévité, *fou*, bonheur, viennent se mêler aux détails arabesques; mais la partie la plus surprenante de ces pièces est le couvercle, dont chaque angle supporte un dragon roulé sur lui-même, qui doit couronner la partie cylindrique correspondante, tandis qu'au milieu un autre dragon à cinq griffes, entièrement détaché et en relief, forme bouton. Un pied en jade blanc violacé translucide et à galerie à jour reçoit chaque pièce et repose à son tour sur un socle en bois à colonnettes.

Il faut réfléchir à la difficulté du travail d'une pierre dure et tenace qu'on doit user et polir à l'émeri et à la poudre de diamant, pour comprendre et le mérite d'une œuvre aussi complexe et le temps qu'elle a dû coûter à son auteur. C'est presque la vie d'un homme qu'exigent, pour arriver à bonne fin, certaines entreprises du lapidaire chinois; et si nous consignons ici cette observation secondaire, c'est pour n'avoir plus à nous y arrêter, soit à propos des jades, soit lorsqu'il s'agira des autres gemmes.

Pour avoir une idée parfaite de la patience et des incroyables ressources des artistes orientaux, il suffit de jeter les yeux sur certaines pièces de la collection : un jade blanc se formule en calice couvert surmonté d'une figure bouddhique accroupie, de forme indienne. La coupe est supportée par trois aigles éployés tenant chacun dans le bec un anneau mobile pris dans la masse; leurs serres reposent sur des ornements enroulés, rattachés vers leur base et terminés par trois boules servant à la station de l'ensemble. Tout cela est si bien isolé, refouillé si profondément, qu'on craint de voir les diverses parties se séparer au moindre contact. Deux petits vases, l'un sans monture, l'autre suspendu dans son *kia-tse* en bois sculpté, semblent plus merveilleux encore; outre le corps de chaque vase et son couvercle, on a trouvé, dans le

morceau de jade, les éléments de deux chaînes à anneaux mobiles s'attachant inférieurement aux anses des vases, et, par le haut, à une traverse en forme de joug, dans laquelle s'agrafe la chauve-souris dorée ou émaillée qui sert à la suspension.

Mais laissons ces descriptions qu'il serait facile de multiplier à l'infini, tant les pièces exceptionnelles se pressent dans les vitrines du salon oriental, et revenons au mobilier sacré. Nous ne dirons rien d'un joli ting en jade vert, supporté par trois groupes de champignons d'immortalité (*ling-tchi*), pour arriver plus tôt à une paire de flambeaux d'autel. Leur base, à trois pieds, est ornée, en relief, des flots de la mer et de quelques rochers, symboles du chaos primitif; au centre se tient la tortue sacrée; sur sa carapace, une grande oie, dressée, éployée, le bec ouvert, semble prête à prendre son vol; c'est ce palmipède[1], plus respecté en Chine que chez nous, qui supporte la bobèche dorée dans laquelle s'implante la bougie. L'harmonie qui résulte de l'éclat de l'or et du vert mat du jade est véritablement surprenante et digne de la beauté d'un aussi rare objet.

Voici des spécimens non moins rares; ce sont deux porte mèches odorantes de la plus exquise délicatesse. On sait ce qu'est le *hiang,* sorte de bâton parfumé composé de résines et de sciure de santal, quelques-uns disent même de bouse de vache. Habituellement on l'allume au cierge de l'autel et, plantant sa partie inférieure dans la cendre des tings, on le laisse fumer tranquillement sous le nez des idoles. Mais les choses ne sauraient se passer aussi simplement dans les temples fréquentés par le souverain; on a donc imaginé de faire des cylindres en jade, entièrement sculptés à jour de paysages montagneux, meublés de couvents et de *miaos* (temples), animés par la procession des pèlerins; ils reposent par leur base sur un pied en bronze doré imitant la fleur de nélombo; au milieu de cette base s'implante la baguette qui brûle ainsi dans une sorte de lanterne. Un pied en bois ou en émail cloisonné supporte le tout et, donnant naissance à de petites colonnettes dorées, il va suspendre, au-dessus du cylindre, un pavillon aigu à clochettes qui couronne le petit monument. Deux paires de ces accessoires du culte figurent chez M. de Morny. La délicieuse finesse de la sculpture du jade et des montures, l'association du bronze émaillé au bois et aux ivoires de diverses couleurs, font de ces pièces des types d'élégance et de goût.

Si, passant du mobilier sacré aux choses diverses qu'on peut ren-

1. L'oie figure parmi les présents que peuvent offrir les officiers de haut rang dans les occasions solennelles.

contrer dans les palais des grands, nous cherchions à donner une idée succincte des richesses réunies dans cette suite, il nous faudrait des pages sans nombre; effleurons donc rapidement, en citant les merveilles parmi toutes ces belles œuvres. Voici des cassolettes sphéroïdales en jade vert à rognons, entièrement sculptées de rochers, pins et grues de longévité; sur le couvercle, une plaque incrustée en jade blanc, portant le dragon impérial dans les nuages, prouve assez que ceci est un présent impérial. Que penser alors de cette autre cassolette composée d'une vasque hémisphérique couverte reposant sur une base en balustre à pied élargi? Le couvercle, sculpté à jour d'une guirlande ornementale, est, en outre, orné de fruits en relief et de papillons et arabesques en jade blanc; quatre consoles détachées du pied se complètent par des anneaux mobiles pris dans la masse, et les renflements du balustre lobé sont rehaussés de rosaces en jade blanc; puis, comme si ce n'était point assez de tout ce luxe, un support en bois sculpté, incrusté d'argent, garni de jade, exhausse la pièce en dressant chef-d'œuvre sur chef-d'œuvre.

Veut-on des spécimens de forme et d'un grand volume; le yu blanc, le vert, le veiné, sculptés, gravés, rehaussés d'or, se montreront en potiches lagénoïdes, en lancelles, en vases bursaires de trente à trente-cinq centimètres de hauteur.

Quant aux coupes, leurs variétés sont infinies; il en est une de vingt-deux centimètres de diamètre qui semble épuiser les ressources de la richesse; sa matière, d'un blanc laiteux, a été soumise à tous les caprices de la difficulté vaincue; des têtes chimériques portant des anneaux et des chauves-souris soutenant des pierres sonores à rubans détachés saillissent, en quatre points, sur son hémisphère inférieur, tout sculpté de branches de pêcher à fleurs; son couvercle élevé se termine en un plateau d'où partent quatre sceptres inscrits du mot *hi*, joie, et qui, redescendant sur la convexité du couvercle, soutiennent de grands anneaux détachés qui jouent et résonnent au moindre mouvement du vase. Une autre a la forme bien connue d'une pêche de longévité, entourée de ses branches feuillées et chargées de fleurs et de boutons. En voici une qui imite une grenade ouverte; venue en Europe à une époque où la matière était encore presque inconnue, on a voulu l'embellir en lui formant une anse d'un dragon d'or émaillé, de style italien.

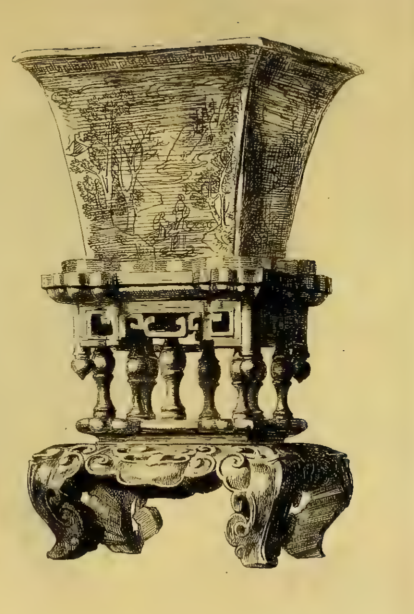
Puis, ce sont des boîtes charmantes, des plaques à bas-relief ou sculptées à jour et montées en écrans, des agrafes de ceintures dont l'une est une merveille de travail; entièrement à jours, elle a pourtant un ornement spécial sur chaque face; d'un côté c'est le dragon parmi des fleurs, de l'autre ce sont des arabesques sur un fond mosaïque.

Nous avons vu tout à l'heure le jade vert chercher un rehaut dans l'application des pièces ajoutées en jade blanc; voici une véritable mosaïque de couleurs diverses, appliquée sur une délicieuse cantine à compartiments superposés; toute la surface est semée de fleurs de pêcher en relief; mais le couvercle a reçu deux fleurs de vanille taillées dans des jades qui reproduisent la nuance dorée des pétales et le vert vif des tiges et du calice à longs sépales.

Pour trouver des travaux plus merveilleux encore, où les diverses variétés du jade se mêlent aux pierres précieuses et aux incrustations d'or, il faut jeter les yeux sur certaine vitrine où M. le duc de Morny s'est plu à rassembler les bijoux de la Perse. Quelle fête pour les yeux, et combien le goût sûr, l'imagination poétique du merveilleux peuple de l'Iran savent s'exprimer dans le moindre ouvrage! Le rubis, l'émeraude, sertis d'or et semés sur la surface mielleuse du jade blanc, sur le fond sérieux des variétés verte et noire, vous font comprendre les enchantements des *Mille et une Nuits*, en rendant probable la description de ces palais où l'escarboucle enrichit tout, où les services d'or massif sont une des moindres splendeurs qu'ait à rêver l'imagination. Nous n'en voulons pour preuve que le *qoumqouma* (bouteille à répandre les eaux de senteur) dont on voit ici la gravure hors texte; ses deux faces montrent un iris en rubis et émeraude s'élevant sur une tige délicate dans le voisinage de deux autres fleurs; le fond est tout parsemé de rubis représentant des feuilles éparses au pétiole et à la nervure d'or. Si cette petite pièce, qu'il semble voir saisir par la main mignonne d'un sultan, est un modèle de grâce et de délicatesse, nous allons en trouver une autre où la richesse et le talent ont épuisé toutes leurs ressources. Qu'on se figure une plaque rectangulaire, munie latéralement de deux pivots qui lui permettaient de se pencher sur un support à colonnes, et l'on verra qu'il s'agit d'un miroir dont le *verre étamé*[1] n'existe plus; ce prodigieux travail c'est donc la doublure d'un instrument de toilette; le fond est en jade blanc divisé par un réseau arabesque de jade noir incrusté de rubis; il résulte nécessairement de cette division une foule de médaillons losanges, arrondis sur les côtés, en ogive arabe vers les extrémités, qui ont reçu chacun un bouquet de fleurs en hyacinthe avec les feuilles en jade vert translucide; le tout est entouré d'une sertissure d'or exécutée sur la pierre avec la même aisance que sur le fer damasquiné ou l'orfévrerie. On doit supposer qu'un pareil miroir a été copié sur celui qui figurait parmi les présents d'Aladin à sa royale fiancée, à moins qu'on n'aime mieux y recon-

1. Les miroirs persans sont tous en verre commun.







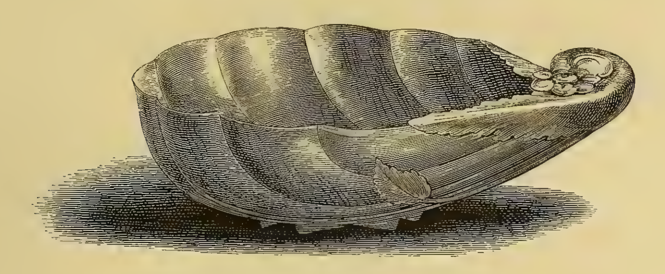


OBJETS ORIENTAUX.

(de la Collection de Mr le Duc de Morny.)

naître l'œuvre même des génies esclaves de la lampe. A ceux qui refuseraient d'admettre l'intervention des puissances magiques dans cet ouvrage difficile, nous avouerions l'existence d'une autre pièce du même genre, mince plateau de jade blanc grisâtre sur le pourtour duquel circule un rinceau d'or, d'où partent çà et là des fleurs et des feuilles imitées en pierres précieuses.

Un autre genre non moins surprenant est une damasquinure d'or sur



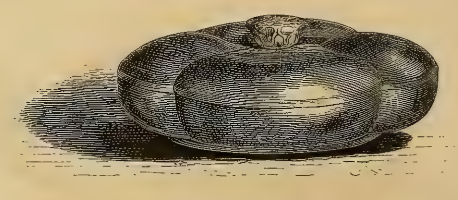
COUPE PERSANE EN JADE.

jade noir ou noir verdâtre avec rehaut de quelques rubis épars; l'ornementation, abondante et déliée comme ces fines fougères qu'on admire dans nos serres chaudes, semble découpée par la main des fées.

On aurait tort de croire, toutefois, que les Persans n'apprécient pas dans le jade le prix de la matière, et destinent constamment cette gemme à recevoir une parure étrangère; un morceau gris moucheté a été taillé en buire pyriforme à simple moulure au bas du col avec couvercle en dôme surmonté d'un bouton. L'anse, montée d'or, prouve toute l'estime dont cette rare variété semblait digne, et dans quelles mains une pareille pièce devait passer. Quelques jades gris verdâtre ou vert pâle ont été gravés en relief à la manière des Chinois et ne révèlent que par le style du décor, ou la minceur du travail, la main des artistes de l'Iran. Une coupe couverte, à fine monture d'or, est si ténue qu'elle en devient presque transparente. Les figures que nous donnons d'une coupe en coquille et d'une boîte lobée à quatre divisions intérieures suffiront pour faire remarquer le goût original de l'art persan.

Les Orientaux n'ont jamais, que nous sachions, attaché au quartz hyalin ou cristal de roche aucune idée de vertu singulière; comme chez nous ils l'ont taillé pour sa seule beauté; ils ont compris, comme chez

nous encore, qu'il lui fallait donner des formes simples et sévères. Si nous en devons croire le style et le travail des vases réunis chez M. de Morny, la taille du quartz doit remonter en Chine à une époque très-ancienne. Deux vases, l'un de dix-neuf, l'autre de vingt-cinq centimètres de hauteur, ornés d'anses taillées dans la masse, montrent en relief ou en gravure le dragon, des grecques et les flots d'où sortent des roches aiguës.



BOÎTE EN JADE.

Un groupe de travail primitif se compose de deux chimères jouant avec une boule. Nous retrouvons ailleurs les mêmes animaux séparés, surmontant des socles élevés, pris dans la masse; chaque chimère est incolore, mais la base, d'abord limpide, passe, par nuances dégradées, jusqu'au violet de l'améthyste. Un petit Pou-taï (le dieu du contentement), accroupi et les mains posées sur ses genoux, a été taillé tout entier dans une améthyste; en dessous on a gravé le nom *Fo*, ce qui prouve combien, chez les Chinois, cette dénomination générique de Bouddha s'applique à des formes diverses de la Divinité.

Nous sommes arrêté ici par un spécimen équivoque bien fait pour embarrasser l'esprit; c'est une belle coupe à piédouche, en quartz hyalin enfumé vers sa partie inférieure; la forme générale est celle d'une coquille ornementale inspirée par l'argonaute papyracé; cette forme, souvent employée en Europe au XVIe siècle, pourrait donc faire attribuer la taille du cristal à un artiste italien ou français; mais la monture qui rattache et garnit le piédouche est en argent gravé et émaillé de style persan ancien; il y a lieu de penser, dès lors, que l'œuvre est orientale. On saisira mieux, d'ailleurs, le style particulier de cette pièce en le comparant aux belles coupes sculptées et gravées du XVIe et du XVIIe siècle, qui montrent, dans la même vitrine, ce que nos artistes savaient faire sortir du cristal de roche, au double point de vue du goût et de l'habileté dans la taille.

Si le quartz est merveilleux dans la transparence irréprochable de l'espèce hyaline, il est plus intéressant encore dans les variétés nébuleuses et colorées qu'on a nommées agates orientales. Les Chinois ont estimé celles-ci, et, comme les Grecs et les Romains, non contents de les tailler avec art, ils les ont imitées en vitrifications diverses.



COUPE EN SARDOINE A RELIEFS DE DIVERSES COULEURS.

M. de Morny ne pouvait négliger ces gemmes merveilleuses que le voisinage des jades fait mieux valoir encore, et nous trouvons dans ses vitrines mille objets aussi inappréciables pour la beauté de la matière que pour le travail; c'est la calcédoine mamelonnée où le doigt veut chercher en vain les bouillonnements de la matière; c'est la sardoine avec des taches brunes plus vives que celles de l'écaille ou des rubans détachés nettement sur le fond à reflets laiteux ou roussâtres, et tout cela sous les formes les plus élégantes et les plus rares; ici taillé en coupe libatoire *tsio*, à zones d'ornements en relief; là en coupe hémisphérique, sans autre rehaut que le nom de Kien-long en caractères antiques; ailleurs reproduisant la fleur d'hibiscus entourée de ling-tchy ou de tiges feuillées:

plus loin détachant dans les anses d'une tasse conique rectangulaire les caractères *fou cheou*, bonheur, longévité. Mais la merveille des merveilles, c'est la grenade ouverte, portée sur son rameau, qu'une gravure exacte nous dispensera de décrire dans sa forme. La matière est une sardoine roussâtre parfaitement uniforme de ton ; elle était entourée d'une gangue calcédonieuse qui a permis à l'artiste de sculpter, sur la surface du fruit, diverses choses qu'on y croirait ajoutées artificiellement ; voilà le fong-hoang qui a pu sortir tout entier d'une veine blanche de cornaline ; ces chauves-souris, voletant de toutes parts, ce sont des points de cristal de roche teint en vert par le chrome ; regardons encore de plus près : cette cigale de Chine, qui semble se détacher, c'est la matière même qui l'isole ; son corps est en quartz hyalin, sa tête et ses ailes membraneuses seules sont coloriées par l'oxyde de chrome, en sorte qu'on la croirait vivante. Certes, jamais l'art du lapidaire n'a su chercher et vaincre de plus grandes difficultés. Qu'est-ce que le camée, comparé à un pareil travail ? Ne faut-il pas, avec une courageuse patience, soumettre jour par jour, heure par heure, son imagination aux caprices de la matière ? Rien ne peut être arrêté d'avance, car comment savoir si le rognon principal est régulier dans sa forme, si les veines qui l'accompagnent sont constantes ou accidentelles ? Prêt à tout accepter, à tirer parti des accidents eux-mêmes, l'artiste use ainsi à tâtons, pendant des mois et des années, un caillou dont il ne connaîtra le prix réel qu'une fois le dernier coup de bouterolle donné. Aussi, une pareille pièce n'a-t-elle et ne peut-elle avoir une valeur vénale appréciable ; c'est un trésor dont on est assuré de ne jamais rencontrer le pareil, dont on peut douter de voir l'analogue.

Après ces pièces hors ligne, on ose à peine revenir vers les pierres tendres, et pourtant la collection en renferme un grand nombre de très-curieuses ; les schistes sont représentés par des spécimens à trois couches, dont l'artiste a profité pour faire saillir, sur un fond rouge violacé, des paysages montueux d'un ton vert, au premier plan desquels s'enlèvent encore des rochers ou des fabriques taillés dans la couche grise à taches ferrugineuses. Sur un autre schiste noir semé de cristallisations confuses de fer sulfuré, on a pu représenter un rocher, des fleurs et un fong-hoang, en découvrant adroitement les filons et les nodules contenus dans la pierre. Ceci n'est presque qu'un tour de main ; nous retrouverons l'art véritable dans les nombreuses variétés de l'agalmatolithe, généralement connues sous le nom de pagodite et pierre de lard. Les dieux y sont nombreux ; Cheou-lao, Pou-taï s'y montrent, ainsi que quelques immortels, taillés avec un soin merveilleux et souvent dans des pierres si bien choisies qu'elles ont presque la translucidité du jade. Une sorte de vase

composé d'une branche fleurie de yu-lan a la blancheur du marbre; mais la pièce intéressante par son usage est une pierre sonore finement sculptée, suspendue dans son kia-tse en bois de fer. Elle a peut-être retenti maintes fois dans un temple, sous la main des croyants qui venaient implorer les prières des bonzes, et brûler les papiers inscrits de sentences ou les simulacres de monnaies d'or.

Nous avons négligé sans doute bien des choses; de charmantes pièces en lapis-lazuli nous sollicitent ici, tandis que plus loin voilà un écran taillé dans cette rare variété d'albâtre oriental que les missionnaires avaient désignée sous le nom de pierre de graisse. Sur sa surface veinée de blanc jaunâtre et de jaune vif on a sculpté le pêcher à fleurs; la monture en bois à reliefs de sowaas dit assez quel prix on y attachait; mais le temps nous presse et d'anciennes sympathies nous appellent ailleurs.

IV.

M. le duc de Morny n'est point spécialement amateur de la céramique orientale; dans son cabinet, les porcelaines n'occupent que le rang nécessaire pour que toutes les branches de l'art soient représentées. Néanmoins, comme un goût éclairé a présidé à leur choix, ces porcelaines vous frappent par leur beauté avant qu'on ait eu le temps de s'apercevoir des lacunes existant dans les genres et dans les espèces.

Ce qu'il y a de remarquable, c'est de voir combien les fabrications exceptionnelles l'emportent sur le reste; de toutes parts surgissent de grands vases de ce craquelé gris ancien devenu si rare, surtout en échantillons comme ceux-ci, où l'égalité des segments, le ton chaud et transparent du fond, s'unissent à des zones d'ornements en terre ferrugineuse et à des anses en relief de même matière, figurant des têtes de lions supportant des anneaux mobiles. Une lagène basée à col large a une décoration plus extraordinaire encore; ce sont des bordures, des rinceaux et ornements en relief qui circulent sous le craquelé. La magnifique monture en bronze doré dont cette pièce a été enrichie sous Louis XV montre assez que, dans ce temps de passion pour les porcelaines, celle-ci avait été jugée digne d'une parure luxueuse.

Il est presque superflu de rappeler ici ce que c'est que le craquelé : chacun connaît aujourd'hui l'origine de ce défaut recherché. Si l'on pose sur une pâte médiocrement rétractile une couverte qui le soit beaucoup plus, au moment de la sortie du four cette couverte, faisant effort pour effectuer son retrait, se séparera en segments d'autant plus multipliés

que l'action aura été plus violente et plus rapide; or, les Chinois ont eu l'art de composer leurs couvertes craquelantes (*tsoui-yeou*) à des dosages si sûrs, qu'ils obtiennent à volonté des fendillures très-rares et très-distancées (grand craquelé), un réseau moyen (craquelé ordinaire), ou des segments infiniment petits (truité). Nous trouverons ces variétés dans la collection en même temps que les différents modes de coloration des fissures. Un pi-tong court a, sur son céladon gris, le craquelé moyen au dehors et le fin à l'intérieur; un bol subcampanulé à bord brun est trempé extérieurement dans le tsoui-yeou ordinaire, tandis que son intérieur, d'un céladon café clair, a de grandes craquelures noires subdivisées par un réseau plus fin rempli de jaune foncé. Ceci est l'effet d'une opération double; le grand craquelé a été obtenu au premier feu, et le second par une chauffe artificielle semblable à celle qui donne le craquelé pourpre[1].

Passons au truité, car, dans ce genre, le Salon oriental, spécialement riche, va nous offrir des types instructifs. Il est une espèce qui, fort rare au XVIII[e] siècle, passait dans les catalogues de ventes, confondue, sous le nom de *truité ventre de biche*, avec un grès fin à vernis vitreux plus finement truité encore. La confusion venait d'une analogie de couleur; en effet, le *truité* proprement dit est un céladon café clair; ses fissures sont remplies d'une couleur ferrugineuse qui achève de donner aux pièces le ton fauve des ruminants sylvestres, et, plus encore que dans les espèces précédentes, l'adjonction de reliefs, d'anses, de bordures, en pâte brune couleur de fer, imprime aux vases une apparence sérieuse voisine du métal. Une belle urne, portant sur ses hanches deux têtes d'éléphants, est imprimée en dessous d'un cachet à quatre caractères de la période Siouen-te (1425-1436). Cette indication fait immédiatement apercevoir une intime liaison de style entre ces pièces truitées et les bronzes décrits plus haut sous le même nien hao.

Nous ne nous arrêterons pas aux variétés de formes des vases de cette espèce, ni aux différents reliefs qui les décorent; là, ce sont des zones imitant la vannerie, plus loin des groupes de bambous; ailleurs, outre les reliefs, on a réservé, dans le truité, des parties peintes en bleu qui ont été recouvertes du vernis ordinaire. Cette audacieuse pratique se retrouve dans les craquelés gris et jaune rouille.

Tout le monde connaît le beau céladon vert de mer, qui paraît avoir été l'une des plus anciennes fabrications céramiques orientales; nous le

1. Voir *Histoire de la porcelaine*, p. 122.

trouvons aussi représenté par de magnifiques spécimens : voici un vase lancelle, où les reliefs et la gravure forment une riche parure que rehausse encore le réseau du craquelé; une grande lagène n'a point les *reliefs fleuris* de l'autre pièce, mais un dragon modelé en terre rougeâtre rampe autour de son col et lui donne un intérêt d'art tout particulier.

Les céladons bleu empois et gris perle, craquelés et fleuris, se pressent non loin des premiers; un autre, brun verdâtre, recouvre un vase imitant dans ses détails l'outre d'abondance liée par un cordon à bouts flottants. Enfin, un ting tripode, doublé en vert bronze, a, sur son fond bleu empois, des reliefs archaïques teintés en verdâtre et en brun roux.

Mais c'est dans les couvertes de demi-grand feu posées sur biscuit, que la collection est particulièrement riche; on y peut voir, de l'origine à l'époque de leur plus grande perfection, le bleu turquoise si justement estimé et les violets plus rares encore.

On peut qualifier d'antique une potiche basse, turbinée, à col court, dont la pâte rose, dense, abondante en fondant, semble tenir le milieu entre le grès et la porcelaine; tous les dessins qui la décorent, depuis sa bordure arabesque jusqu'aux personnages nimbés qui figurent dans une ébauche de paysage, sont dessinés par un trait saillant semblable à la cloison des bronzes émaillés. Après une première cuisson, on a distribué dans les différentes cases du dessin des couleurs fusibles à moyenne température, telles que du violet, du bleu turquoise, un jaune ferrugineux, et le tout a été repassé à un demi-grand feu. Le fond, le paysage, les draperies, se trouvent donc coloriés, tandis que les chairs conservent la pâleur mate et carnée du biscuit; l'effet de cette poterie cloisonnée est d'une simplicité grandiose, et le spécimen de M. de Morny est le plus ancien que nous connaissions.

Unis ou finement truités, les bleus turquoise se présentent dans de grandes dimensions; c'est un pi-tong en forme de bambou, haut de trente-cinq centimètres; une urne à reliefs, avec des anses en têtes d'éléphants; un ting tripode de la plus belle réussite; une feuille formant plateau et portant en bas-relief un dragon ailé; puis des perroquets, où la couleur céleste s'unit au ton velouté de la pierre mei.

Mais, pour voir la couleur violette dans toute sa perfection, arrêtons-nous devant ces deux vases cylindriques en forme de bambou, que leur bord supérieur découpé et pourvu d'un goulot indique comme ayant servi d'aiguières. Hauts de quarante-huit centimètres et d'un diamètre de quatorze, ils seraient déjà surprenants de réussite comme pâte, si l'uniformité de leur teinte, sa profondeur et son éclat, n'attiraient d'abord l'admiration. Il faut pourtant se résoudre à oublier un moment la magni-

fique couleur de ces vases pour s'occuper d'une autre merveille d'art : la monture dont Goutierre a été chargé de les enrichir. Le bronze doré au mat y est traité avec une délicatesse si savante, qu'on ne sait d'abord si c'est une pièce d'orfévrerie : des têtes de béliers supportant des anses doubles, un masque bachique entouré de trophées, des griffes, des palmettes, des couronnes de laurier, sont étudiés avec le même soin que pourraient l'être des médailles ou des bracelets ciselés dans l'or.

Quitter cette belle sculpture pour regarder les porcelaines enduites de laque burgauté, c'est varier l'objet de son admiration en changeant brusquement de point de vue ; là, c'était la perfection des formes, la recherche du style ; ici, c'est la patience intelligente poussée si loin qu'on touche à l'art. Toutefois, comme les paysages étendus sur la surface des potiches et des pi-tong vont se retrouver, plus fins encore, sur les bois laqués, nous en parlerons plus loin, en examinant l'ensemble du travail au vernis. En effet, nos yeux sont attirés par les porcelaines peintes, et surtout par certaines pièces de la famille verte, chefs-d'œuvre de la dynastie des Ming. Sur une table de Ning-pô, nous apercevons un rarissime écran monté en bois de fer sculpté et orné de plaques de jade et de lapis-lazuli ; cette brique circulaire creuse, à deux faces décorées, méritait une aussi riche parure ; d'un côté, sur des branches fleuries, reposent de gracieux passereaux ; de l'autre, une scène animée couvre entièrement l'émail de la porcelaine. L'empereur et l'impératrice assis, entourés de leur cour, assistent aux jeux des jeunes princes célébrant la fête de l'enfance. Par sa forme et son sujet, on voit donc que cet écran devait décorer la salle de réception d'un grand personnage dans les occasions solennelles.

Une composition moins explicable s'étend sur une potiche élégante à fond vert semé de rinceaux à fleurs ; on y voit des personnages armés, dont l'un frappe sur un gong ; ils semblent effrayés, tandis qu'un fonctionnaire, coiffé du bonnet de crêpe, marche tranquille au milieu d'eux. Deux vases carrés de plan, à col cylindrique évasé, n'ont recu que des groupes de fleurs, des oiseaux et des insectes ; mais ils ont un intérêt particulier par leur grand caractère décoratif et par leur nien-hao, qui nous révèle un travail des années tching-hoa (1465-1486).

Nous pourrions étendre ces descriptions en passant de la famille verte aux pièces où le rose d'or se montre avec tous les émaux à reliefs, et représente au naturel les pivoines, les yu-lan, les chrysanthèmes et toute la charmante flore de l'Orient, si heureusement étendue dans ses variétés infinies par les horticulteurs de la Chine et du Japon. Nous pourrions parler aussi des beaux bleus fouettés, des décors en bleu et rouge de cuivre sous couverte, des peintures émaillées où se voient les scènes hiératiques.

Le guéridon à monture moderne sur lequel nous prenons ces notes n'est lui-même qu'une immense plaque circulaire dont le fond, occupé par le ciel, la terre et les eaux, sert de cadre à la théorie des immortels. Puis, quand nous arrivons à Kien-long, nous voyons apparaître les bols, les potiches à fonds émaillés gravés à la pointe et rehaussés de légers bouquets de fleurs.

Ce que nous ne saurions oublier, ce sont deux vases japonais de un mètre quarante centimètres de hauteur, composés, au XVIIe siècle, pour un grand personnage européen. Le décor à rinceaux, de style Louis XIV, est remarquablement composé; sur la panse s'étendent des bouquets de fleurs où l'on distingue la tulipe, les anémones, toutes les espèces, en un mot, qu'on retrouve dans nos peintures contemporaines; les armoiries du destinataire sont sur le col des vases, au-dessous du rebord des couvercles. Ces magnifiques compositions ont un intérêt exceptionnel; elles nous montrent la science et l'art du Japon à une époque déterminée, et l'on pourrait presque dire qu'elles sont sans analogues, puisqu'on ne peut leur comparer que quatre pièces appartenant à M. le baron James de Rothschild.

V.

On a vu, dans un de nos précédents travaux[1], ce qu'est le vernis tsi-chou, et comment les différents peuples de l'Orient l'appliquent en décorations variées, tantôt sur des meubles, tantôt sur des objets qui peuvent le disputer en délicatesse à l'orfévrerie elle-même. La collection de M. le duc de Morny prouvera non-seulement l'exactitude de ces assertions, mais encore l'habileté avec laquelle les Japonais savent faire adhérer l'enduit coloré sur toutes les matières. Nous venons de parler des porcelaines laquées, et voilà que nous trouvons une de ces boîtes-cantines à compartiments superposés, dont la substance est un grès enduit intérieurement de céladon craquelé et recouvert en dehors d'une riche aventurine à fleurs et oiseaux d'or. Un cornet d'étain laqué noir est incrusté en burgau, argent et or, de sujets représentant une offrande au Chang-ti (Dieu suprême); plus bas sont deux dragons à quatre griffes, et près du pied les flots de la mer sur lesquels courent le cheval marin, le ki-lin et le chien de Fo. On ne peut imaginer rien de plus fin d'exécution, de plus pur de

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. VI, p. 17.

style que cette merveilleuse pièce, où le mélange des filaments et des cubes d'or et d'argent avec la nacre australe produit une harmonieuse variété de couleurs.

Lorsque des relations suivies s'établirent entre la Chine et l'Europe, la fabrication du laque, bien qu'inférieure à ce qu'elle avait été sous les Ming, était remarquable encore. Aussi les étagères, les cabinets devinrent des objets indispensables dans les mobiliers de grand luxe; à défaut de meubles complets, on envoya des pièces séparées que nos ébénistes arrangèrent avec une rare intelligence. Nous retrouvons chez M. de Morny la trace de cette mode de bon goût; là, c'est une belle étagère à trois tablettes avec ses deux petites armoires à vantaux, le tout en laque noir semé de plantes de bon augure, en or de relief, qui sortent d'un sol aventuriné; plus loin, c'est un autre meuble composé, couronné par un pavillon à clochettes et renfermant, sous un abattant de laque, six petits tiroirs en *cedrela odorata*; voici une sorte de commode à dessus de marbre blanc, dont les panneaux portent des oiseaux et des faisans ciselés dans l'or; de magnifiques bronzes Louis XVI garnissent cette pièce capitale.

Mais, pour ne point quitter les objets spécialement orientaux, revenons à un petit temple portatif de forme hexagone élargie, dont les trois parois du fond sont en or nuageux chargé d'un lotus en relief; sa couverture à double étage, avec éperons saillants, est soutenue en avant par de légères colonnes qui reposent sur une balustrade à jour; les vides sont remplis par des verres qui permettaient de voir la divinité bouddhique, aujourd'hui absente, dont ce temple était la demeure.

Un travail chinois particulièrement intéressant est celui du laque de Ti-tcheou, entièrement ciselé dans une matière d'un beau rouge. Deux cabinets au dragon impérial nous montrent son emploi en grandes pièces, puis un écran de la plus exquise finesse, tout couvert de paysages variés, permet de suivre les épisodes de la vie d'un philosophe; on le voit enseignant la musique, expliquant les king (livres sacrés) ou traçant des sentences sur les rochers. Deux charmantes boîtes, doublées de noir, ont la forme de pêches de longévité; elles furent certainement offertes dans une occasion d'anniversaire et comme emblème de bon augure. Il en est de même d'un joli sceptre à deux couches, l'une verte, l'autre rouge. Dans le principe, le sceptre ou Jou-y était le signe de la puissance suprême et de la Divinité, mais peu à peu sa possession pénétra dans les rangs de la haute société; l'empereur en offrit aux grands et aux hommes distingués par leur mérite, puis il devint d'usage d'échanger cet insigne à titre de souhait favorable. Celui-ci, portant sur sa tige des vases honorifiques, des branches de pêcher, et sur sa palette Cheou-lao entouré de ses attributs,



FLAMBEAU D'AUTEL EN BOIS LAQUÉ.

a dû promettre une longue vie à quelque dignitaire auquel le sceptre en jade était interdit.

Si intéressants que soient les laques de Chine, et il y en a de fort beaux dans la collection, on est involontairement entraîné vers les ouvrages japonais, plus parfaits sous tous les rapports et plus intéressants par les insignes qu'ils portent. A Nippon, en effet, la société est encore constituée comme elle l'était chez nous au moyen âge : le souverain, source de toute noblesse, est entouré de princes dont la race remonte aux premiers temps de la civilisation; ceux-ci ont sous leurs ordres des vassaux possesseurs de fiefs, et cette aristocratie civile ou militaire a eu, de temps immémorial, des armoiries qui se transmettent et s'impriment sur tous les objets à son usage. On peut ainsi distinguer les travaux sortis des usines impériales de ceux provenant des ateliers entretenus par les grands, et se convaincre en même temps de la différence qui sépare les fabrications de luxe de celles abandonnées au commerce.

Les fassambacs et les cantines, portés ostensiblement dans les voyages [1], sont particulièrement destinés à faire montre d'un grand luxe; ils sont toujours ornés des armes de leurs possesseurs; quelques pièces à plusieurs armoiries sont plus curieuses encore : elles témoignent habituellement d'une offrande de supérieur à inférieur. C'est ainsi que parfois le *mon* (armoirie) du mikado (empereur ecclésiastique), ou celui du sjogoun ou taicoum (empereur exécutif), est accompagné des insignes du prince auquel le don est destiné. Sur une boîte circulaire d'aventurine, nous voyons le chrysanthème d'or ou *guik-mon* de l'empereur civil; une boîte de voyage en laque noir, ornée de bambous d'or et d'aventurine, et pourvue de ses anneaux de suspension, nous offre les insignes de la principauté de Sagami; le signe *ta*, grand, inscrit au centre, indique sans doute une branche ancienne et illustre, car nous retrouvons la même armoirie vide sur une cantine moins ancienne, à simple réseau d'or. Puis voici la pomme d'Omi, les marteaux d'Harima, les trois feuilles découpées de Toosa, les deux grues affrontées de Nacubo-Moets, le caractère antique de Dewa, et tant d'autres signes appartenant à la noblesse secondaire et qu'il ne nous est pas encore permis de déterminer avec certitude.

Ce ne sont pas là, d'ailleurs, les seules preuves d'une fabrication supérieure destinée à demeurer dans le pays; la présence des dieux et des dignitaires de l'empire est tout aussi démonstrative. La belle étagère en laque aventurine qui va nous montrer, à l'intérieur de ses compartiments

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, p. 210.

cachés, ici le chien de Fo, là le dieu du bonheur et le dieu de la mer en costume japonais, n'a pu être destinée qu'à un prince. Il en est de même des petites pharmacies portatives à cinq compartiments superposés, dont l'une est reproduite hors texte. Leur fond d'or savamment nuancé, sur lequel s'enlèvent des personnages en relief, indiquerait une fabrication impériale, même sans les dignitaires qu'on y remarque. Ceux-ci, derrière lesquels on porte le parasol et le sabre, doivent occuper un bien haut rang dans le Daïri. Quant à un autre, qui perce de son sabre un vêtement vide, c'est probablement plus qu'un prince, c'est un dieu ou un héros accomplissant quelque prodige.

Au reste, on demeure ébloui parmi tant de merveilles, et, pour ne rien omettre d'intéressant, il faudrait inventorier pièce à pièce depuis les meubles jusqu'aux bijoux sans utilité apparente. Voici des nécessaires de fumeurs, des écritoires pourvues des accessoires indispensables, des accoudoirs imitant un livre ouvert, des oreillers garnis du tiroir où se placent les objets précieux; mais l'art se fait encore plus ingénieux pour ciseler et embellir les boîtes multiples et variées qui chargent la toilette des dames. A Nippon, les charmes naturels ne comptent pour rien, et les plus jeunes, les plus fraîches de ces sveltes princesses qui traînent leurs robes de drap d'or dans les parcs d'Yédo substituent au velouté de la peau, à l'incarnat des lèvres et des joues, le ton lourd de la céruse, les couleurs criardes des pâtes tinctoriales. C'est donc parmi les boîtes à fard, complètes ou dépareillées, que les collections européennes ont trouvé leurs plus charmants spécimens. Chez M. de Morny, nous en rencontrons une intacte qui, sous son couvercle à paysages, montre un petit plateau sans profondeur cachant à son tour des boîtes d'or plus petites, rangées symétriquement sur un support à fiche médiane. Une autre, toute d'or, enrichie de pins et de grues, affecte la forme générale des armoiries de Sinanno; mais les petites boîtes intérieures ont été enlevées.

Si admirables que soient ces échantillons, ils sont connus par les analogues exposés dans la galerie d'Apollon, au Louvre. Ce que nous n'avons vu nulle part, ce sont des flambeaux d'autel du genre de ceux dont nous donnons la figure. Dans ce bois laqué, les Japonais n'ont-ils pas atteint l'élégance des trépieds antiques? Les trois éventails placés au sommet, et chargés des figures du mont Fousi, de la tortue sacrée et de la grue, peuvent faire supposer une fabrication princière de Jetsijo. Citons encore, pour sa rareté, un tableau divisé en compartiments, les uns portant, en relief d'or sur noir, des paysages semblables à celui reproduit à la page 49, et l'autre une sculpture composée d'un vase de jade sur son support en bois incrusté d'argent.



SCEPTRE EN BOIS INCRUSTÉ D'ARGENT

Et de lapis-lazuli.

Cette pièce décorative nous mènerait à parler de certains écrans à fond de laque, sur lesquels se détachent des bouquets taillés dans la



LAQUE NOIR A DESSINS D'OR EN RELIEF.

nacre, l'ivoire, les pierres précieuses ; d'autres sculptures en bois incrusté de jade et d'émail cloisonné, représentant la barque du tribut ; de pi-tong taillés dans des bambous gigantesques, ou bien encore de sceptres en bois d'aigle chargés de sujets sacrés, et de celui si remarquable représenté ici ; son bois incrusté de filets d'argent, ses plaques de lapis gravées d'emblèmes de bon augure et des mots *ta-ky*, une grande félicité, en font une pièce hors ligne. Mais l'espace nous manque, les matières scintillent vainement autour de nous en affectant des parures nouvelles ; le jade, les laques reparaissent, loin de leurs armoires spéciales, rehaussés des montures d'or ciselé du XVIIIe siècle. Toute cette vitrine de boîtes voudrait être étudiée avec soin ; elle révélerait l'histoire des artistes oubliés qui ont travaillé ces métaux, sculpté ces merveilleux morceaux de lapis, de labrador, de cristal de roche, d'aventurine, de jaspe, émaillé les ornements délicats ou les sujets plus surprenants encore, piqué ces écailles, peint ces miniatures. N'est-ce pas un volume, ne sont-ce pas des

années de recherches qu'il faudrait pour accomplir cette tâche? Puis ces colliers de mandarins dont les grains de quartz rose et de corail sont supportés par une passementerie d'or; cette enseigne, composée d'une chauve-souris en cornaline, d'anneaux en jade impérial et d'une pendeloque d'or et de perles, nous mèneraient à examiner si les Chinois n'ont pas une véritable bijouterie; nous prouverions même, par une boîte d'or incrustée de turquoise, que cet art n'a pas seulement paré les personnes, qu'il a encore rehaussé l'éclat du culte, car cette boîte en forme de nimbe, trouvée dans le palais d'été, servait de tabernacle à une figure bouddhique en bronze peint que nous retrouvons plus loin et sur laquelle on lit cette inscription : Tai-thsing Kien-long, Gin-tse nien, King tsao, c'est-à-dire : Fait pour adorer, dans l'année Gin-tse de la période Kien-long des Tai-thsing. Cette année Gin-tse, la 49e du cycle de soixante ans, répond à 1792.

Encore une fois, tout cela dépasserait le but, puisque nous n'avons pas à écrire une histoire de l'art, mais seulement à donner l'idée sommaire du cabinet d'un curieux. On remarquera toutefois combien étaient justes les remarques consignées au début de cette notice. Le salon de M. le duc de Morny renferme une collection sérieuse, aussi bonne à étudier pour le philosophe et le savant que pour l'homme du monde. Les yeux y trouvent à admirer, l'esprit à réfléchir.

Heureux de pouvoir unir nos remercîments à ceux que M. Léon Lagrange adressait à M. de Morny pour des encouragements accordés aux peintres de l'école française, nous compléterons la phrase de notre collaborateur en disant : lorsqu'un amateur qui occupe une des plus hautes positions officielles de la France ne se contente pas de posséder une riche galerie de tableaux, lorsqu'il accumule dans ses salons une réunion d'objets d'art peu connus, il comble intelligemment les lacunes de nos collections nationales, et donne aux aspirations de son temps une direction utile. L'enseignement professionnel ressort surtout de l'étude des œuvres de tous les temps et de tous les peuples. Montrer à nos artistes des merveilles ignorées, presque introuvables, c'est ouvrir de nouvelles sources à leur génie, c'est frapper le caillou sur un angle encore vierge pour en faire jaillir de plus vives étincelles.

ALBERT JACQUEMART.

NOTES

SUR LA CARICATURE DANS L'ANTIQUITÉ

I.



Les honorables sympathies que m'ont values les articles publiés il y a un an à cette même place m'ont encouragé dans ces études difficiles[1]. Je les reprends aujourd'hui, descendant d'un cran et trouvant le mot *Essai* encore trop ambitieux. Ce ne sont que de simples *notes* que j'expose ici, comme un botaniste qui rapporte des fleurs collées sans ordre dans un herbier, en attendant que de ces fleurs il dresse une Flore plus complète.

J'ai beaucoup vu, beaucoup lu, beaucoup interrogé. De ces recherches est résultée la certitude qu'une *Histoire de la Caricature dans l'antiquité* était impossible à tenter didactiquement. La question est trop neuve; les archéologues l'ont à peine indiquée, quoiqu'il en existe quelques traces dans les Revues allemandes du XVIIIe siècle.

C'est à un aimable conteur qu'on doit le premier coup d'œil sur une nouvelle antiquité. Wieland, poëte, romancier, critique et professeur, après avoir étudié les mœurs anciennes pour les dramatiser dans des romans peu lus aujourd'hui (*Agathon*, *Musarion*, *Cratès et Hippurquie*, etc.), le doux philosophe Wieland eut l'idée que l'art antique n'était pas seulement celui que prêchait Winckelmann, et que les anciens avaient connu la caricature. Il en résulta, avec une légère pointe de raillerie contre le fameux historien du Beau, un article dans le *Mercure allemand :* « De la peinture grotesque chez les Grecs. »

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XII, p. 46.

« Voici, disait Wieland, une assertion qui paraîtra une hérésie à certaines gens, car, depuis que Winckelmann donne le ton chez nous, et qu'il a tant écrit sur le beau idéal, sur l'art chez les Grecs, et sur les lois éternelles du beau qu'on remarquait dans toutes leurs œuvres, beaucoup de gens ont conçu une fausse idée de l'art de la peinture chez les Grecs, et ne sauraient s'imaginer que, depuis le temps de Cimabué et de Van Eyck, il n'a pas existé dans l'école moderne un seul maître de quelque réputation qui n'ait eu son pareil dans l'ancienne Grèce. Cependant, comme je l'annonce, elle eut même ses grotesques. »

Et Wieland, s'appuyant sur les textes de Pline, montrait que l'antiquité avait eu des peintres de mœurs, des paysagistes, des peintres de nature morte et des peintres grotesques. Dans la *Politique* d'Aristote, le mot χεῖσους ne pouvait, suivant Wieland, être traduit que par le mot *caricature*.

Il y a bientôt un siècle que fut publié cet article qui dut intéresser les Athéniens de Weimar. On le tire de la poussière aujourd'hui : le docteur Schnaage[1] va contre l'art grotesque chez les Grecs ; il trouve faibles les raisons de Wieland. Pourquoi ne pas dire faibles les raisons d'Aristote et de Pline ?

Les arts marchent côte à côte. Ils font pendant pour ainsi dire. En regard de Sophocle, Phidias. La niche en face de la statue d'Aristophane restera-t-elle vide ? Qui fera vis-à-vis à Lucien ? Il s'est trouvé de grands satyriques qui ne respectaient ni les hommes ni les dieux, et leurs hardiesses n'auront pas enfanté de hardis crayons !

Presque en même temps que Wieland, un esprit charmant, le comte de Caylus, qui, mieux que le conteur allemand, connaissait l'antiquité par ses monuments, eut aussi le soupçon de l'art satyrique.

Deux brochures modernes ont confirmé l'opinion de Wieland et de Caylus, deux brochures signées Charles Lenormant et Panofka.

Une main pieuse et filiale m'a fait passer la thèse du savant membre de l'Institut que je ne connaissais pas lorsque j'entrepris la publication de l'*Essai* dans la *Gazette*. Wieland et Caylus m'étaient également inconnus. J'avais montré seulement Panofka préoccupé de certains vases grecs et cherchant à démêler le sens satyrique de symboles mystiques se profilant en noir sur l'ocre du fond ; mais le mémoire trop restreint de l'érudit berlinois n'est qu'un jalon. Panofka, si versé dans l'antiquité, eût pu étendre de beaucoup ses recherches ; il s'est appesanti sur des sujets d'un satyrique douteux et a négligé nombre de peintures grotesques que mieux

1. Auteur d'une volumineuse *Histoire de l'art*, qu'on traduit sous ses yeux à Dusseldorf.

qu'un autre il eût été à même d'élucider. On lui doit beaucoup pourtant ; sa brochure a fait comprendre l'importance de la matière.

Dans une thèse latine soutenue en Sorbonne par M. Charles Lenormant pour obtenir le grade de docteur ès lettres[1], le jeune érudit, qui devait arriver à l'Institut, joignait à son commentaire sur le *Banquet* de Platon de précieuses notes relatives au comique antique. Qu'on ne partage pas toutes les vues de M. Lenormant, qu'on combatte son système de rattacher tout monument de l'art antique à un symbolisme religieux enveloppé de mystères, il faut lui rendre cette justice qu'il a cherché, étudié, un peu trop songé peut-être vers la fin de sa vie ; mais l'érudition lui est redevable de nombreuses trouvailles.

II.

CE QU'IL FAUT PENSER DE LA CARICATURE D'UN POTIER.

De la raillerie de Socrate et d'Aristophane, M. Lenormant en arrive à la raillerie plastique, et, pour la mieux prouver, il a fait graver divers monuments auxquels j'emprunte le dessin d'une lampe de la plus grande curiosité.

La lampe « en terre d'une grandeur remarquable, dit M. Lenormant que je traduis d'après le latin, a près de deux pieds de long et atteste une forme de navire. Cette poterie dont l'authenticité est incontestable, quoi qu'on ait dit[2], est recommandable à beaucoup d'égards. Elle est de la plus haute antiquité, comme le prouvent suffisamment les madrépores qu'un long séjour sous les eaux y fixa. Elle vient, dit-on, de Pouzzoles, où le culte de Sérapis était en grand honneur. Le simulacre de ce dieu fait partie des ciselures de la lampe. »

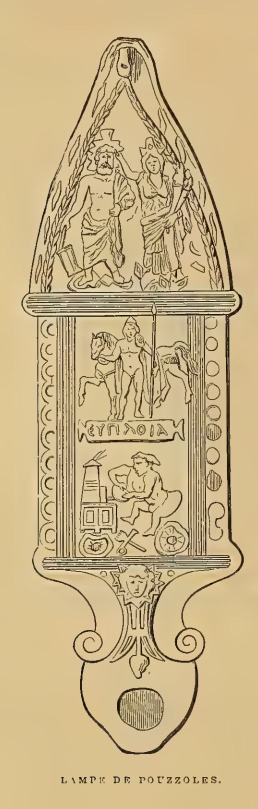
Tout d'abord on est frappé par le mélange singulier d'art sacré et d'art profane. Deux compartiments sont réservés aux divinités peintes dans leur noblesse, et le troisième à un être comique, un potier se livrant à des fonctions manuelles. Étrange assemblage de noble et de trivial, de grand et de grotesque. Les dieux en haut, en bas un ouvrier contrefait.

1. *Quæstionem cur Plato Aristophanem in convivium induxerit,* par Charles Lenormant. Paris, in-4°, Firmin Didot, 1838.

2. Il semble, d'après ce *quoi qu'on ait dit,* que des doutes s'étaient élevés parmi les archéologues sur l'authenticité de cette lampe, que malheureusement la France s'est laissé enlever par l'Angleterre.

Un moment, en regardant ce dessin, je me suis laissé emporter par la fantaisie.

L'Olympe antique admettait dans ses rangs un Vulcain boiteux, sem-



LAMPE DE POUZZOLES.

blant montrer par là que l'art manuel, la grossièreté des traits et les déformations qui résultent des durs travaux de la forge n'empêchaient pas, dans une société démocratique, l'ouvrier, l'homme du peuple, d'arriver au rang des dieux. Sans doute Vulcain était ridicule dans l'Olympe, et Vénus le traitait en George Dandin ; mais le parvenu n'en faisait pas moins partie du panthéon des dieux.

Le potier de la lampe de Pouzzoles n'offre-t-il pas quelque ressemblance avec Vulcain ?

M. Lenormant ayant cherché quel était l'usage de cette lampe, le sens des inscriptions gravées dessus et dessous, et quels personnages ces dieux représentent, il est utile de citer son opinion en entier :

« Nous avons là un vœu soit pour obtenir une heureuse navigation, soit en remercîment d'un trajet sur les eaux accompli heureusement sous les auspices des dieux. Le monument du vœu représente le navire lui-même. A la place de rangs de rames se trouvent vingt trous à mèches.

« Le mot inscrit au milieu, Εὐπλοία, *heureuse navigation*, montre le dessein de l'ouvrier.

« En tête se dresse un jeune homme avec le bonnet phrygien, la lance et la chlamyde, debout près d'un cheval dont il tient les rênes : sans aucun doute, c'est l'un des *frères d'Hélène, astres brillants*, qui écartaient les tempêtes des âmes pieuses. Plus haut se trouve Isis, avec les attributs de la Fortune et de l'Εὐθυνίας, portant une corne pleine de fruits et de fleurs de lotus, la couronne égyptienne, le signe du croissant, et debout près de Sérapis que rendent suffisamment reconnaissable sa barbe, son *pallium*, son aspect et les rayons qui l'entourent. Le gouvernail sur lequel il s'appuie conviendrait mieux à Isis Pharia, maîtresse de l'art de la navigation, si nous ne trouvions sur les monnaies d'Alexandrie Sérapis appuyé sur un gouvernail. Aussi admettrait-on sans peine que ce dieu, chez les anciens, était l'un de ceux qui président à la navigation.

« Voilà pour la poupe du navire. A l'avant se trouve la tête jeune et rayonnante du Soleil, navigateur lui aussi d'après la mythologie égyptienne, origine de la religion de Sérapis. Les anciens eux-mêmes rapportent qu'Hercule traversa la mer sur une coupe. D'ailleurs le Soleil et Sérapis, quelle qu'ait été l'intention de l'auteur du vase, réunissent l'exemple le plus rare et le plus sacré d'une heureuse navigation. Cette opinion, qui paraît embrouillée aux modernes, est cependant éclaircie par l'inscription gravée sous la lampe : ΛΑΒΕΜΕΤΟΝΗΛΙΟΣΕΡΑΠΙΝ, *Sois-moi favorable, Soleil Sérapis*. C'est pourquoi ce navire, orné des signes du Soleil et de Sérapis, est offert à ces dieux mêmes réunis en un seul. »

Après avoir cherché l'origine de ces dieux, M. Lenormant passe à la troisième sculpture qui se rattache à l'art grotesque, et il a pris le soin de faire dessiner avec quelques développements la figure singulière dont les attributs sont parlants comme les signatures des ouvriers au moyen âge. C'est certainement un potier : il tient un vase dans ses mains et va le faire cuire dans le four qui est en face de lui, et, pour qu'il n'y ait aucun doute à ce sujet, l'artiste grec a modelé aux pieds du potier ses instruments de travail entre lesquels se remarque l'ébauchoir.

La coiffure de l'ouvrier a été expliquée ainsi par M. Lenormant : « On croirait voir sur sa tête une corne de bélier, si on ne reconnaissait là la manière de tresser les cheveux en corne qui se retrouve souvent dans les statues des dieux égyptiens. »

« La forme plastique et grotesque, ajoute l'érudit à propos de cette figure de potier, cache en réalité le dogme le plus antique de la religion égyptienne. »



UN POTIER,
Fragment de la lampe de Pouzzoles.

M. Renan, parlant des symbolisations des monuments de l'Égypte, disait :

« Jamais l'homme en possession d'une idée claire ne s'est amusé à la revêtir de symboles : c'est le plus souvent à la suite de longues réflexions, et par l'impossibilité où est l'esprit humain de se résigner à l'absurde, qu'on cherche des idées sous ces vieilles images mystiques dont le sens est perdu. » Ceci peut s'appliquer à la lampe de Pouzzoles.

Malgré mon respect pour l'érudition de M. Lenormant, je chercherai un autre sens à la représentation comique de ce potier, et le système qui guidait en dernier lieu le célèbre membre de l'Institut, me paraît aujourd'hui combattu par son savant collaborateur dans le passage suivant :

« On croit, dit M. de Witte[1], que l'immense majorité des peintures qui décorent les vases se rapportait aux mystères, et moins on savait de mystères, moins les scènes figurées sur les vases se prêtaient à une explication facile, plus on s'attacha à cette idée, plus on donna un libre cours à

1. De Witte, *Collection Campana : les Vases peints. — Gazette des Beaux-Arts*, 1er décembre 1862.

des hypothèses sans fondement. Le Génie des mystères, personnage auquel on a donné plus tard le nom de Génie hermaphrodite, joue un grand rôle dans ces interprétations. Millin, et surtout Bœttiger, furent les premiers qui se lancèrent dans cette voie aventureuse et inventèrent tout un système, toute une doctrine qui n'est à vrai dire qu'un tissu de rêveries. Encore aujourd'hui, où cet édifice s'est écroulé, où l'on a reconnu qu'il n'y a rien de moins prouvé que les rapports des vases peints avec les mystères, on a de la peine à se soustraire à certaines suppositions introduites dans la science, et on continue de désigner sous le nom de sujets mystiques une classe nombreuse de peintures qui font le désespoir des interprètes. »

Rien de plus sensé. Rappelons-nous toujours la chute de l'école de Schelling qui, en histoire naturelle, étudiait à peine les faits, dans son impatience d'étonner les humains par sa philosophie nuageuse; le plus simple micrographe en apprend davantage par ses recherches patientes, et l'érudition est une sorte d'histoire naturelle.

Pour expliquer cette caricature de potier, je cherche des analogies dans la fabrication de la céramique moderne.

Le potier jouait un certain rôle dans l'antiquité. De son intelligence pratique dépendait la réussite des admirables vases si nombreux que nous ont laissés les anciens : les peintres et les sculpteurs devaient entretenir des relations amicales avec l'ouvrier dont l'habileté répondait de la cuisson des vases, ainsi que de la conservation des peintures ou des sculptures.

Un potier, c'est un musicien interprétant la partition du maître.

Il faut avoir vu les tentatives modernes des céramistes qui cherchent à nous rendre le goût des faïences de Perse et d'Italie, de Rouen et de Nevers, pour comprendre les difficultés du métier. La cuisson peut altérer à la fois la forme du vase et sa coloration, et faire d'une belle pièce une chose de *rebut*. Un potier qui aime son métier est presque un artiste. Qui sait si certains potiers de l'antiquité n'étaient pas à la fois peintres et modeleurs comme Palissy? Cela s'est vu et se voit encore aujourd'hui.

De tout temps le potier eut l'orgueil de sa profession. Les signatures et les *marques* que les curieux cherchent sur les céramiques en font foi; même sous la *couverte* des faïences populaires les plus grossières, il n'est pas rare de retrouver la signature de l'ouvrier. Le mot de *chef-d'œuvre*, en usage parmi les anciennes corporations d'avant la Révolution, montre quel orgueil animait l'ouvrier se piquant d'exécuter une belle pièce.

Je regarde l'antiquité, tout en cherchant à sonder les mystères du passé, à travers les lunettes du présent : l'amour-propre, l'orgueil, la

vanité, n'ont pas varié. Nous savons, par les monuments étrusques, que souvent furent représentés des potiers employés à la fabrication des vases; mais, jusqu'à présent, la lampe seule de Pouzzoles nous montre une si étrange figure.

Ne se peut-il pas qu'un modeleur ayant représenté des figures de dieux sur la partie supérieure de la lampe laissât carrière à son imagination plaisante en caricaturant l'ouvrier qui travaillait habituellement pour lui?

Comment expliquer, sinon par la fantaisie et le caprice, l'alliance de cette grotesque figure de potier et des dieux qui ornent le haut de la lampe?

M. Lenormant a cherché d'autres explications dans les historiens, et on ne saurait trop admirer les recherches d'un érudit qui voudrait percer les mystères de l'art antique pour en faire jouir le public.

J'entre dans ces questions sans autre système que de ramener au simple ce qui me paraît simple, et de ne pas expliquer ce que l'état de la science rend inexplicable. Les artistes de l'antiquité, je les vois sous l'aspect familier, travaillant quelquefois d'après des symboles consacrés dont le sens nous échappe, et le plus souvent se laissant aller à leur imagination.

« Le lecteur habile, dit Montfaucon, jugera de la solidité de cette conjecture. »

III.

REPRÉSENTATION A POMPÉI ET A HERCULANUM DE LA LÉGENDE DES PYGMÉES.

Une véritable histoire de la caricature ne devrait être tentée qu'en signalant en regard des monuments du dessin tout ce qui touche à la satyre. Le *fou*, au moyen âge, n'est-il pas une vivante caricature dont les chroniqueurs n'ont pas dédaigné de recueillir les traits plaisants? Avec la Mort des danses macabres, le fou est chargé de rappeler aux empereurs et aux rois qu'ils sont de simples mortels, et qu'en qualité de mortels la satyre a droit sur eux. Le peuple était donc représenté dans les palais par un être disgracié de la nature, nain quelquefois, bossu toujours, mais dont la langue « bien pendue » s'attaquait aux actes des grands comme à leurs habits, à leurs vices comme à leurs passions.

Ce fou avait le privilége de tout dire et de tout faire; laid et mal venu, il nourrissait au fond du cœur une haine contre les courtisans de belle prestance. Son costume bigarré l'irritait contre la soie et le velours des princes : sa dure fonction de toujours rire faisait que, méprisant les grands, il lançait à la tête des empereurs des hardiesses qu'on appellerait *révolutionnaires* aujourd'hui; mais, comme le moyen âge ne prévoyait pas 1789, ces fous ne paraissaient pas dangereux et les bâillonner eût semblé une énormité.

Les fous existèrent dans l'antiquité avec les mêmes apanages, les mêmes hardiesses et les mêmes bosses. Et l'antiquité, les trouvant plaisants, en a laissé sur les murs de Pompéi, d'Herculanum, de nombreux témoignages peints.

Les Romains aimaient à écouter les facéties des nains : ceux d'Alexandrie étaient réputés les plus spirituels, et les Égyptiens en faisaient le commerce. Auguste, quoiqu'il eût ces monstruosités en horreur, montrait à ses hôtes un jeune nain, nommé Lucius, pesant dix-sept livres, d'une voix énorme, et il permit à Julia de se faire suivre d'un nain nommé Canopa. Tibère entretenait un nain parmi ses bouffons, comme plus tard un Philippe II fournit à Velasquez l'occasion de peindre cet étrange et admirable tableau des nains de la cour. Alexandre-Sévère donna au peuple le spectacle de nains, de naines, de morions, de muets mêlés aux pantomimes; et saint Jean Chrysostome dit que de son temps la coutume était de se divertir à la vue de ces monstruosités de la nature.

Dans le *Traité du Sublime*, Longin nous apprend qu'on enfermait des enfants dans des coffres pour les empêcher de croître. Il en fut longtemps ainsi en Chine; la fabrication des nains s'y faisait encore récemment, et j'eus le plaisir de causer avec un de ces monstres artificiellement obtenus, qui dirigeait, il y a quelques années, une troupe de clowns chinois en représentation au théâtre de la Porte-Saint-Martin.

Les peintures antiques, d'après les nains, prêtent à de nombreux commentaires, non parce que les renseignements manquent, ils abondent au contraire; mais les nains se rattachent autant aux croyances populaires qu'à la satyre. J'essayerai de démêler de mon mieux un écheveau de notes compliquées, et si les lecteurs n'y voient pas trop les nœuds, l'auteur sera payé de sa peine.

Le premier, Homère en a parlé :

« Lorsque, à la voix de leurs chefs, ils se sont rangés en bataille, les Troyens s'avancent et jettent une haute clameur, mêlée de cris aigus, comme ceux des oiseaux sauvages. Tel s'élève jusqu'au ciel le cri rauque des *grues*, qui, fuyant les frimas et les grandes pluies de

l'hiver, volent sur le rapide Océan pour porter aux *Pygmées* le carnage et la mort. Habitants de l'air, elles livrent à des *humains* de cruels combats. »



PYGMÉES COMBATTANT DES GRUES.

Homère croyait à l'existence de Pygmées ainsi que beaucoup d'autres grands esprits de l'antiquité ; et cette croyance se répandit tellement chez les Romains, qu'il était peu de maisons particulières et même de temples qui ne fussent décorés de peintures de nains combattant contre les grues.

Les grues n'ont jamais passé pour des oiseaux féroces non plus que très-vaillants. Leurs adversaires étaient donc de pauvres petits myrmidons au corps faible, puisqu'il leur fallait tout un attirail de guerre, de boucliers, de cuirasses, de casques, de lances, pour combattre d'innocent animaux. Quelle joie pour un Pygmée que d'emporter triomphalement le corps d'une lourde grue ! Hercule combattant contre les oiseaux stymphalides n'était pas plus glorieux.

Pline fit de nombreuses recherches pour découvrir l'origine et les traces des Pygmées ; il en trouve en Thrace, en Asie, aux Indes, et il résulte de ses lectures que c'étaient des nains laboureurs aux environs du Nil qui avaient déclaré une guerre à outrance aux grues qui venaient manger leurs semailles et, par là, amenaient la famine[1].

1. On me dispensera de citer des textes latins et grecs, et de renvoyer à des notes fatigantes pour le lecteur. Les érudits qui veulent faire profiter leurs successeurs de leurs recherches devraient accumuler en Index toutes ces notes et n'en pas surcharger le texte. Ces études m'ont demandé de nombreuses lectures ; il n'y a pas de fait qui ne soit appuyé sur une preuve, mais je le dis une fois pour toutes, renonçant au bénéfice de lourde érudition que donne un amas de notes.

Pline recueillait toutes les croyances populaires des voyageurs et des naturalistes de la Grèce et les donnait sérieusement : « cela est certain » dit-il (*non exspuere*). Parlant avec une foi robuste des hommes à têtes



PYGMÉES COMBATTANT DES GRUES.

de chien, de la nation des Astomes (sans bouche), des Thibiens qu'on reconnaît « parce qu'ils ont dans un œil une pupille double et dans l'autre une effigie de cheval, » Pline ne pouvait manquer de s'intéresser aux Pygmées.

« Au delà, dit-il, à l'extrémité des montagnes (de l'Inde), on parle des Trispithames et des Pygmées, qui n'ont pas plus de trois spithames de haut, c'est-à-dire vingt-sept pouces. Ils ont un ciel salubre, un printemps perpétuel, défendus qu'ils sont par les montagnes contre l'Aquilon. Homère (Il, III, 3) rapporte de son côté que les grues leur font la guerre. On dit que, portés sur le dos de béliers et de chèvres et, armés de flèches, ils descendent tous ensemble au printemps sur le bord de la mer, et mangent les œufs et les petits de ces oiseaux; que cette expédition dure trois mois; qu'autrement ils ne pourraient pas résister à la multitude croissante des grues; que leurs cabanes sont construites avec de la boue, des plumes et des coquilles d'œufs. Aristote (*Hist. an.*, VIII, 12) dit que les Pygmées vivent dans des cavernes; il donne pour le reste les mêmes détails que les autres. » (Pline, liv. VII, II, 19).

Pline cite diverses villes, de l'autre côté de la Thrace, « où l'on rapporte qu'était jadis la nation des Pygmées; les barbares les appellent Cattuzes, et croient qu'ils ont été mis en fuite par les grues. »

Ailleurs il dit encore : « La nation des Pygmées a une trêve par le départ des grues, qui, comme nous l'avons dit, leur font la guerre. »

Pline croyait aussi que les grues, la nuit, posaient des sentinelles tenant un caillou dans la patte levée, afin que si ces sentinelles s'endor-

maient le caillou, en tombant, réveillât les autres grues endormies la tête sous l'aile. Toutes ces légendes firent du chemin jusqu'à ce que le commentateur Blaise de Vigenère entreprît de les ruiner.

« Tout cela estant primitiuement party de la forge (comme le tesmoigne Aulu-Gelle au quatriesme chapitre du nefiesme des *Nuits Attiques*), de je ne scay quel Aristeas Proconesien, Isigonus, Ctesias, Onesicritus, Polystephanus, et autres tels resueurs fantastiques, reuendeurs de comptes de la Cigoigne[1]. »

Les « comptes de la Cigoigne » ne sont pas à dédaigner. N'ont-ils pas valu à la France du XVII[e] siècle un de ses plus beaux livres, les *Contes de la mère l'Oie?* Qu'il s'agisse de cigognes ou de grues, ces croyances antiques sont le premier chaînon des traditions populaires qui commencent aux Pygmées décrits par Homère pour aboutir, comme on le verra plus tard, au *Gulliver* de Swift.

Les Pygmées étaient donc, d'après Pline, de pauvres nains protégeant les semailles contre les grues. Et ici, qu'on me permette encore de montrer les analogies des traditions populaires du monde ancien et du monde moderne. Les peuples agriculteurs ou mineurs, les hommes qui attaquent la terre en dessus ou en dessous, ont tous des croyances analogues. Les *Kobold* de l'Allemagne, les nains des frères Grimm, les *Berggeist*, les *Bergmännlein* ou petits hommes des montagnes de la Silésie, sont les proches parents des nains égyptiens. Peu de légendes populaires allemandes où les *Kobold* ne jouent un rôle; peu de maisons de Pompéi et d'Herculanum où ne soient retracés les exploits des Pygmées. Aussi Tichsbein commet-il une erreur dans la note suivante, tirée de son *Recueil de vases antiques :*

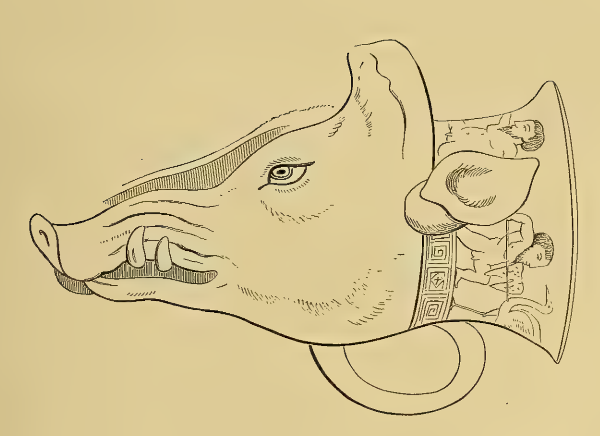
« Les anciens, dit-il, donnaient souvent des formes singulières aux vases qui leur servaient à boire. Un, entre autres, offre à la fois la tête d'un bélier et celle d'un sanglier. Sur le bord de ce vase, qui forme le col de deux têtes, se trouve le *seul* monument de l'antiquité qui nous offre en peinture le combat des Pygmées contre les grues. »

Ce monument est loin d'être le *seul* relatif aux Pygmées; il est même difficile de faire choix parmi les peintures ou sculptures relatives aux nains dont les combats pèchent par l'uniformité : toujours des grues et des crocodiles; cependant la fresque suivante tirée de Pompéi (voir page 65) servira de preuve aux récits de Pline comme les deux premiers dessins servent de commentaire au poëme d'Homère.

Les Pygmées d'Égypte, suivant la représentation des peintres de l'an-

1. Blaise de Vigenère, *les Images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrate.* 1614, in-folio.





VASE ANTIQUE REPRÉSENTANT UN COMBAT DE PYGMÉES.

tiquité, étaient de petits vieillards chauves qui faisaient le commerce et transportaient en bateau des jarres pleines de la liqueur si recherchée du lotus.

Cette fresque (page 65), trouvée dans une maison de Pompéi, près



FRISE DU VASE PRÉCÉDENT REPRÉSENTANT UN COMBAT DE PYGMÉES.

d'une porte de la ville, indique assez le lieu de naissance des Pygmées. L'Égypte apparaît dans ces feuilles de lotus, dans ces crocodiles, dans ces hippopotames[1].

Il n'est guère de musée d'Italie qui n'offre de pareilles images. Au musée du Capitole à Rome, on voit des fresques représentant de petits vieillards au crâne chauve, ramant sur le Nil et, à côté, des barques, des hippopotames et des crocodiles se jouant au milieu des lotus. Sur les toits des maisons qui bordent le fleuve sont perchées des cigognes et des grues contemplatives.

Dans le temple de Bacchus à Pompéi, se trouvaient de petits tableaux de Pygmées, intercalés dans les ornements des murailles, comme pour en rompre l'uniformité. Peintures curieuses par les détails d'architecture ; ainsi on remarque souvent des tours crénelées dans le paysage qui sert de fond. Les Pygmées ne s'asseyaient pas sans danger sur le dos des crocodiles, et l'une des peintures du temple de Bacchus prouve qu'ils n'avaient aucun caractère sacré. Un crocodile, caché dans les roseaux, se précipite tout à coup sur un de ces petits monstres chauves et n'en

1. M. de Rochefort (trad. de l'*Iliade*) et M. de Paw (*Rech. sur les Égyptiens*) avancent cette théorie que dans le langage allégorique des Égyptiens, dont ces figures ont été empruntées, le combat des Pygmées contre les grues ne désignait autre chose que le décroissement du Nil au temps où ces oiseaux quittent les climats du Nord pour passer au Midi, c'est-à-dire vers le mois de novembre, aux approches de l'hiver. Il est dangereux, dans les recherches sur l'antiquité, de quitter la terre ferme du fait. Les matériaux ne sont pas encore assez nombreux pour en tirer des déductions symboliques que la plus mince trouvaille de demain peut détruire.



LES PYGMÉES, D'APRÈS UNE FRESQUE ANTIQUE.

fait qu'une bouchée, malgré les cris de deux Pygmées qui, sur le bord du fleuve, lèvent leurs bras en l'air en poussant des lamentations.

Il est bon d'étudier une maison de simple particulier à Pompéi et



PEINTURE DE PYGMÉES,

D'après une fresque du temple de Bacchus.

d'y chercher la raison de la persistance avec laquelle les peintres introduisaient des Pygmées partout.

Des nains combattant contre des grues se trouvent sur les parois du cubiculum, derrière la petite chambre dans la Casa di' Capitelli colorati, déblayée à Pompéi en 1833. Cette paroi appartient à une chambre (exèdre) à droite du péristyle du milieu, et sur la paroi opposée se remarque la belle peinture de Vénus et Adonis. Le fond de cette admirable paroi est d'un bleu céleste (cœlon) avec lequel s'harmonisent l'ocre lucide (rouge) et le chrysocolle jaune. Quelques grecques blanches discrètement posées courent sur le bleu céleste du fond. Une peinture, *la Vente des Amours*, rompt la monotonie du cœlon. Au-dessus du péristyle s'élancent des trophées d'armures. Deux petits paysages complètent la décoration; mais l'harmonie charmante du cœlon et de l'ocre lucide reste pour toujours dans les yeux de celui qui a vu cette jolie chambre, peut-être une chambre de femme.

Dans la même Casa di' Capitelli colorati se trouvait encore une pièce

renfermant deux grands paysages historiques, dont l'un a pour sujet Hercule délivrant Prométhée, l'autre, Polyphème et Galatée.

Non loin de ces paysages, on remarque trois fresques de Pygmées combattant contre les grues; et il était important de noter ce singulier assemblage de tableaux. *La Vente des Amours* n'a pas d'analogie avec les paysages mythologiques, et ceux-ci sont sans trait d'union avec la consécration par le pinceau des croyances populaires relatives aux Pygmées.

Ici je hasarderai humblement une hypothèse, sans forcer les érudits à la partager. Une maison était occupée par une famille composée d'hommes, de femmes et d'enfants. La femme voulut peut-être avoir sous ses yeux le galant tableau de *la Vente des Amours;* un membre de la famille se plaisait sans doute à contempler les actions des héros de la mythologie, et peut-être amusait-on les enfants par les contes, peints sur la muraille, de Pygmées allant en guerre contre les grues.

N'y a-t-il pas quelque chose de grotesque dans ces nains casqués, le bouclier au bras, en grande tenue de guerre, tantôt vaincus, tantôt vainqueurs, et toujours pleins de solennité et de rage contre des animaux si peu dangereux? Aussi, selon Vossius, dont le texte manque de clarté et a dérouté les commentateurs, les Pygmées étaient peints « sur des surfaces courbes qui les grossissaient. » Il faut entendre sans doute par là que ces images peintes, mises en rapport avec des surfaces courbes de métal ou de verre, paraissaient plus grotesques encore; c'est ainsi que les curieux, dans les jardins publics, vont se planter devant des boules métalliques rondes où la tête s'élargit pendant que la partie inférieure du corps, suivant l'ondulation sphérique, va se rétrécissant. Ces images de nains, réfléchies par des miroirs convexes, servaient probablement de jouets aux enfants.

Les historiens nous apprennent que les scènes de Pygmées étaient le plus habituellement peintes sur les murs des tavernes et des cabarets, comme en France sont accrochées dans les auberges les vulgaires imageries d'Épinal.

Ces peuples fantastiques étaient un jouet pour le peuple et les enfants, et leur nom lui-même n'est qu'une sorte de jeu de mots. Πυγμή veut dire à la fois *coudée* et *pugilat.* Les nains hauts d'une coudée sont représentés sans cesse se battant, quelquefois même entre eux.

Sauf Strabon qui, à différentes reprises, nie l'existence des Pygmées, les voyageurs de l'antiquité rapportent nombre de fables à leur propos.

Les nains s'emparent des œufs de grues et bâtissent leurs maisons avec des coquilles d'œufs.

Les nains montent à cheval sur des perdrix, et ce sont des courses insensées à travers les airs.

Je n'ai malheureusement pas retrouvé de peintures de ces fictions fan-



PYGMÉES COMBATTANT,

D'après une gravure de *Pittore Ercolano.*

tastiques. A la place de ces caprices, je n'ai en portefeuille que des grossièretés qu'il est interdit au crayon de rendre. Ces petits hommes contrefaits, qui passaient de longues journées sur le Nil, commettaient dans leurs barques de basses obscénités qui ne sont pas relevées par la beauté des formes.

Les Pygmées étaient cependant des êtres pieux ; quelquefois la peinture les a montrés adorant les dieux et occupés à célébrer des fêtes religieuses dans les temples.

Il est fâcheux qu'une fresque d'Herculanum se détacha lors de la trouvaille, car on perdit avec les corps des personnages les détails d'un repas de Pygmées pendant que leurs frères sacrifiaient à l'autel.

Dans mon premier *Essai sur la Caricature dans l'antiquité,* j'ai donné (*Gazette des Beaux-Arts,* 1er février 1862, p. 182 et 183) deux petits dessins sans importance que j'appelais des « représentations de grotesques semées par le pinceau des décorateurs sur les murs des appartements antiques sans autre idée que le caprice. »

Mes nouvelles recherches me permettent de mieux préciser ces sujets, qui ne sont autres que des peintures de Pygmées.

A propos de ces peintures qui ornaient les appartements, les commentateurs se sont épuisés en conjectures.

L'un d'eux a vu des *singes* dans ces grosses têtes plantées sur de petits corps. « Il est assez probable, dit le commentateur, que l'auteur a voulu représenter, sous la forme de singes, des individus dont il a changé les visages, et peut-être certains usages ou certaines habitudes de son siècle dont il a fait ici une critique que nous ne saisissons peut-être pas. Les caricaturistes anciens rapprochaient presque toujours leurs charges de la forme de quelque animal. Ainsi, celle de Galien dans le médaillon de Buonarotti (*Médaillons*, p. 322) a de l'analogie avec le bouc, et celle du sophiste Varus (*Philostrate,* liv. II) avec une cigogne. S'il faut voir ici une critique de l'époque, nous devrons penser que le peintre a ridiculisé la manie de l'imitation, qui est le caractère du singe. »

Les dessins, copiés par le dessinateur avec soin, sont sous les yeux du lecteur. Je cherche une trace de ressemblance entre les Pygmées et les singes, et ne la trouve pas. Singuliers yeux parfois que ceux d'un commentateur qui, fatigué par la lecture, rêve à un singe, bâtit une théorie là-dessus, court à une bibliothèque, feuillette Pline à l'article Singe, rédige son texte, le bourre de notes, appelle à son aide Varus, Philostrate, les deux Pline, Homère, Aristote, Strabon, Photius, Hérodote, Juvénal, Ctésias, fouille les volumineux mémoires de l'Académie des inscriptions et, fier de sa découverte de singes, s'endort la conscience en paix.

Un autre, à propos des mêmes peintures de Pygmées, y retrouve l'origine des Chinois. Buonarotti (*Appendix à Demster*) est l'auteur de cette interprétation. « Quelques plantes de ce petit tableau paraissent appartenir au sol de l'Égypte, » dit-il. Ce qui est vrai. Le sujet du tableau est donc égyptien. Mais Buonarotti ne trouvant pas que les constructions et les chapeaux de ces petits personnages aient aucun rapport avec l'architecture et les coiffures de l'antique Égypte, en conclut trop facilement que ces détails appartiennent au style chinois. *Donc*, suivant lui, les Chinois ont été Égyptiens.

Mon but, en reproduisant ces singuliers commentaires, n'est pas de railler des érudits, mais de signaler combien l'excès dans les recherches mène à la bizarrerie.

Étant ignorant, j'ai trop d'avantages sur le savant qui, se piquant de savoir, doit prouver sa science et ne rester jamais à court d'explications. Un érudit qui ne donnerait pas aussitôt le sens d'une peinture de vase qu'un curieux lui demande ressemblerait à Vatel attendant la marée qui ne vient pas.

La fable des Pygmées était devenue populaire par les récits des voyageurs et des naturalistes. « Ce sont des hommes de petite stature dont les chevaux sont petits aussi, et qui habitent dans des cavernes, » disait Aristote. Les poëtes et les conteurs s'emparèrent de ces récits et les colorèrent suivant leur imagination. Athénée parle d'un ancien auteur qui, dans un poëme sur la génération des oiseaux, cherchant quels rapports existaient entre les Pygmées et les grues, disait de cet oiseau que « c'était une femme illustre chez les Pygmées, à laquelle ces peuples déférèrent des honneurs divins; enflée d'orgueil, elle méprisa les dieux, et particulièrement Diane et Junon. Celle-ci, irritée, la changea en un vilain oiseau, et voulut que ce fût le plus cruel ennemi des Pygmées. »

Les peintres traduisirent plus tard en caprices d'ornementation les croyances des naturalistes, des poëtes et des conteurs, d'où l'explication des nombreuses peintures et sculptures de Pompéi et d'Herculanum.

Les naturalistes de nos jours, Buffon et Cuvier en tête, ont voulu avoir raison de ces Pygmées, et les anomalies de l'organisation de ces petits hommes leur ont donné droit d'entrée dans la tératologie, une science qu'on ne consulte pas assez pour la connaissance de l'art figuré de l'antiquité et du moyen âge. « L'art antique est inséparable de la tératologie, » dit avec raison M. Berger de Xivrey dans son livre intéressant. Seuls, les naturalistes peuvent expliquer ces monstres sur lesquels Pline revient avec tant de complaisance, les Acéphales, les Tétrapodes, les Monocoles, les Cynocéphales, les Macrocrânes, les Hémantocèles, les Monotocèles et autres peuplades aux noms aussi barbares que le corps.

M. Sainte-Beuve, aussi curieux de l'antique que du moderne, souhaitait une sorte d'*aquarium* où l'érudit pourrait voir naître les fables populaires, leur sortie de la coquille et le chemin détourné qu'elles suivent.

J'essayerai de tracer la marche de cette légende.

Hercule, après sa victoire contre Antée, se réveillant assailli tout à coup par une foule de nains courant sur son corps, qui cherchent à lui enlever sa massue, a fourni plus tard à Swift le chapitre des Lilliputiens s'emparant de Gulliver.

Philostrate a donné une description du combat des Pygmées contre Hercule. L'armée des nains s'est divisée en plusieurs corps, afin d'attaquer avec plus de sûreté le colosse endormi. Le roi des Pygmées, suivi de l'élite des guerriers et protégé par des catapultes et autres machines de guerre formidables, se dirige contre la tête d'Hercule pendant que l'attaque des pieds est confiée aux archers. La cohorte des frondeurs lance des grêles de pierres contre les jambes, et les mains dangereuses d'Hercule doivent être attaquées par deux corps de troupe séparés.

Qu'on compare au récit de Philostrate le passage relatif à la prise de Gulliver par les habitants de Lilliput, et on verra que le chef-d'œuvre anglais découle des Pygmées peints, dont j'ai donné plus d'un exemple, et dont il existait cinq sculptures au musée Campana.



PYGMÉES,

D'après une terre cuite du Musée Campana.

C'étaient des terres cuites coloriées, dites antéfixes, qu'on appliquait aux frises des maisons et qui probablement étaient moulées, car les sujets se répètent fréquemment sans modifications.

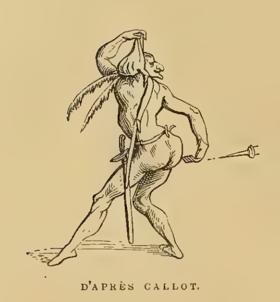
Les grues, les cigognes, les barques, les maisons couvertes de paille au bord du Nil, les hippopotames et les crocodiles reparaissent dans ces antéfixes coloriées grossièrement de jaune, de rouge et de bleu. Toujours les Pygmées portent au bout du *pedum*, qu'ils quittent rarement, quelque panier, quelque volaille, quelque vase contenant de la boisson. C'étaient des gnomes sans cesse en mouvement, occupés aux travaux des champs. Ils n'ont pas poussé les artistes de l'antiquité à la recherche de la beauté ; mais leurs jeux, quand ils se rencontrent, la tournure singulière qu'ils prennent, la rodomontade et le cynisme de leurs gestes auront sans

doute frappé Callot lors de son séjour en Italie. Qui comparera les antéfixes du musée Campana avec les fameux Capitano Cardoni et Maramao, et surtout les folâtreries du Capitano Babeo et de Cucuba, du populaire *Balli di Sfessania* du graveur lorrain, pourra s'assurer si l'imagination m'emporte dans ces études de comique comparé.

Les Pygmées appartiennent-ils à la caricature proprement dite? Je ne sais; mais inspirer à la fois Callot et Swift, n'est-ce pas un titre suffisant pour une mention dans une histoire de la *caricature antique?*

CHAMPFLEURY.

(*La suite prochainement.*)



D'APRÈS CALLOT.

BIBLIOGRAPHIE ÉTRANGÈRE

Rembrandt Harmens van Rijn. *Ses précurseurs et ses années d'apprentissage,* par C. Vosmaer. La Haye, 1863. *Rembrandt et ses sectateurs* aux musées de Cassel, de Brunswick et de Berlin, par le même. L'Exposition de Delft, par le même.



On reproche quelquefois aux Hollandais, surtout en Belgique, où les érudits et les archivistes ont fait des découvertes précieuses sur leur ancienne école flamande, de ne pas se tourmenter beaucoup pour éclaircir l'histoire et la biographie des peintres hollandais. En Hollande cependant, quelques chercheurs infatigables, tels que M. Rammelman Elsevier et M. Scheltema, ont eu la chance de trouver des documents certains qui permettent de restituer la vie de Rembrandt. Ferdinand Bol, Govert Flinck, van der Helst, ont aussi été étudiés à nouveau par M. Scheltema, qui vient encore de découvrir les pièces les plus intéressantes sur Hobbema[1]. La biographie de Jan Steen a été refaite également par M. van Westrheene. Et n'est-ce pas à un Hollandais, à M. Bakhuizen van den Brink, archiviste de La Haye, qu'on doit même la découverte du lieu de naissance de Rubens? Un peu de patience, et bientôt nous verrons clair sur tous les maîtres importants de la belle école hollandaise.

Voici un livre très-neuf, qui n'est que la première partie d'une étude complète sur Rembrandt. Dans cette sorte d'introduction très-intelligente et très-consciencieuse, l'auteur, M. Vosmaer, de La Haye, voulant expliquer l'homme et l'artiste, a commencé par étudier le milieu dans lequel s'est produit le plus grand génie de la Hollande, et il a intitulé cette première partie : *les Précurseurs de Rembrandt et ses années d'apprentissage.* En effet, les hommes les plus originaux et les plus sublimes ne se forment pas seulement par la vertu de leur propre inspiration; ils sont préparés par une série d'efforts antérieurs et favorisés par des conditions ambiantes ; même sans le savoir, ils s'assimilent certains éléments de la tradition et ils sont influencés par leur entourage. On ne comprendrait point Raphaël sans le Pérugin et l'école ombrienne, sans Fra Bartolomeo et l'école florentine. C'est en étudiant les mœurs de l'Angleterre à la fin du xvie siècle, sa littérature et son théâtre, qu'un excellent critique, M. Taine, a si bien interprété le génie de Shakespeare. Pareillement, pour comprendre « le Shakespeare

1. La traduction de l'article de M. Scheltema sur Hobbema sera publiée prochainement par M. Charles de Brou, de Bruxelles.

hollandais, » il faut connaître la Hollande de son époque, l'état de l'art avant lui et autour de lui, les idées et les mœurs au milieu desquelles apparaît cette puissante individualité.

Il y a donc, dans le livre de M. Vosmaer, trois points principaux, un peu confusément entremêlés peut-être : une analyse des faits sociaux et politiques, littéraires et artistiques, à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe, en Hollande ; une étude des peintres qui ont précédé Rembrandt ; et un examen critique des faits qui concernent Rembrandt lui-même, depuis sa famille et sa naissance jusqu'à son établissement à Amsterdam en 1630.

L'esprit nouveau qui animait la Hollande, émancipée du despotisme politique et religieux, est esquissé à grands traits par M. Vosmaer, ainsi que la rénovation littéraire. Chose singulière, si la langue se fixait, si d'illustres écrivains comme Hooft et Vondel « créaient la poésie et la prose hollandaises, » la littérature de cette époque glorieuse est cependant imprégnée d'un « faux classicisme dont l'élément autochthone ne sut jamais triompher, et ce fut seulement dans la peinture que le sentiment national trouva une expression indépendante. »

C'est là ce qui fait l'originalité de Rembrandt et ce qui donne tant d'intérêt à l'école hollandaise du XVIIe siècle : elle est de son temps et de son pays.

Mais si Rembrandt résume cette nouveauté de l'art hollandais, elle était déjà en germe dans le groupe d'artistes nés à la fin du XVIe siècle et que nous avons appelés nous-même les *précurseurs* de Rembrandt. M. Vosmaer les passe en revue et fait ressortir la part qu'ils ont eue dans l'éclosion de la grande école du XVIIe siècle. Mierevelt, Moreelse, Ravestein, Frans Hals, Honthorst, van Schooten, Adrien van der Venne, van Goijen, Esaias van de Velde, Gerritz Cuijp, Nicolas Moyaert, Lastman, Pinas, les de Grebber, les de Keijser, Bramer, Roghman[1], et même l'Allemand Elzheimer, qui doit compter aussi comme influence dans les origines de l'art hollandais, sont appréciés avec une sympathie très-clairvoyante. De quelques-uns, M. Vosmaer donne même des monographies assez complètes, par exemple de Lastman. On lui doit aussi beaucoup d'éclaircissements sur la famille des van Swanenburch.

Prenons maintenant l'homme de génie auquel est consacré le livre. M. Vosmaer examine à nouveau les renseignements déjà acquis sur les parents de Rembrandt[2] ; il les

1. Le Louvre, que les Français considèrent comme un musée si complet, n'a rien de la plupart de ces grands maîtres. Rien de Moreelse, de Ravestein, de van Schooten, d'Esaias van de Velde, de Gerritz Cuijp, de Moyaert, de Lastman, des Pinas, des de Grebber, des de Keijser, de Bramer, de Roghman ! Je connais une modeste collection d'artiste à Paris, où l'on voit des tableaux de quinze à vingt maîtres, absents du Louvre, Gerritz Cuijp, le père d'Aalbert, Pieter Potter, le père de Paul Potter, G. Camphuijsen, l'élève de Paul Potter, van der Meer de Delft, Fabritius, les Koninck, de Keijser, Heda, van Es, van Beijeren, Gillig, Barent Graat, Job Berkheijden, etc., tous maîtres bien connus et bien estimés au delà des frontières françaises. Il n'est pas étonnant que les amateurs, artistes, experts, soient, en France, peu éclairés sur l'école néerlandaise.

2. Charles Blanc, dans son beau livre sur l'*OEuvre de Rembrandt,* a donné la plupart de ces renseignements, d'après M. Scheltema.

NOTA. L'œuvre complet de Rembrandt, décrit et commenté par M. Charles Blanc, est terminé. Dans un de ses prochains numéros, la *Gazette des Beaux-Arts* en fera un compte rendu tel que le veulent l'importance de ce superbe ouvrage et le nom de l'auteur.

(*Note du Directeur.*)

éclaircit, les résume et les précise. Il détermine ensuite le lieu où ils demeuraient et par conséquent le lieu où Rembrandt naquit, à Leyde même, non pas dans un moulin, mais dans une maison de l'Allée de l'Abreuvoir, le long du rempart aboutissant à la Porte-Blanche. Sur le terrain exhaussé entre le rempart et l'Allée de l'Abreuvoir, il n'y avait pas seulement alors le moulin dont Bisschop fit, en 1660, un dessin gravé par M. Cornet de Leyde, en 1853. Il y avait encore, plus rapproché de la Porte-Blanche, un second moulin, qui avait été apporté du village de Noordwijk, qui, en 1646, fut transporté à l'autre côté de la Porte-Blanche, sur le rempart opposé, ces moulins à vent sont mobiles comme un meuble, et qui, au XVIII[e] siècle, changea son nom de *Rijn* en celui de *Lely* (lis). C'est là le vrai moulin appartenant, dès 1589, à la famille de Rembrandt et exploité par Harmen Gerritsz, père de Rembrandt, puis par Adriaen, le fils aîné de Harmen. Tout cela est incontestablement prouvé par les plans contemporains et par les actes de propriété.

Une autre rectification qui étonne d'abord, mais dont le calcul est juste, s'applique à la date de naissance de Rembrandt. Lorsque M. Scheltema eut découvert l'acte de mariage, du 10 juin 1634, dans lequel Rembrandt se déclare âgé de vingt-six ans, il en conclut que Rembrandt était né en 1608, et non en 1606, date donnée par Orlers; et sur la foi de Rembrandt lui-même, la date 1608 fut adoptée par beaucoup de biographes, notamment par M. Villot dans son Catalogue du Louvre.

Mais, dit M. Vosmaer, Rembrandt étant né le 15 juillet[1], s'il avait vingt-six ans le 10 juin 1634, date de son mariage, il aurait donc eu vingt-sept ans le 15 juillet suivant. De 1634 déduisez 27, reste 1607. Ainsi, d'après sa déclaration, Rembrandt serait né en 1607, et non en 1608.

Mais voici une indication plus curieuse et que nous devons encore à Rembrandt lui-même. Sur l'épreuve d'un de ses portraits (*Rembrandt au chapeau rond et au manteau brodé*, Bartsch, n° 7) que possède le British Museum, il a signé de sa main, au crayon noir : *Rt. f.* 1631, *Æt.* 24. J'ai pris le fac-simile de cette inscription précieuse et je l'ai communiqué à M. Vosmaer. 1631, mais quel mois de l'année? Si c'est après le 15 juillet, dit M. Vosmaer, Rembrandt confirmerait donc qu'il est né en 1607, puisque 24 déduit de 1631 donne 1607. Si c'est avant le 15 juillet, « il contredirait sa déclaration de 1634. » M. Vosmaer en conclut qu'il faut adopter l'année 1607.

Pour moi, je tire une autre induction de cet autographe de Rembrandt : si l'eau-forte avec son autographe est antérieure au 15 juillet 1631, Rembrandt confirme ici la date d'Orlers 1606, à savoir qu'il avait eu vingt-quatre ans le 15 juillet 1630, et qu'avant le 15 juillet 1631 il n'avait toujours que vingt-quatre ans accomplis. Après avoir un peu balancé entre la date consignée dans l'acte de 1634 et la date consignée dans le livre très-exact d'Orlers, je m'en tiens à celle-ci : Rembrandt est né le 15 juillet 1606.

Le prénom de Rembrandt semble assez singulier hors de la Hollande, à ce point que la plupart des biographes étrangers l'ont pris pour un nom de famille et ont même eu la fantaisie de le faire précéder du prénom Paul. Par son prénom Rembrandt, le grand artiste hollandais est unique dans le Panthéon européen, comme il est unique par son génie. M. Vosmaer donne quelques explications sur la forme de ce mot, et il nous apprend même comment, selon toute probabilité, le fils de Harmen fut prénommé Rembrandt : la mère de Harmen, Lysbeth, veuve de Gerritz Roelofsz, s'était remariée, en

1. Orlers, dans sa seconde édition de 1641. C'est Houbraken qui, bien plus tard, a écrit : 15 juin, « op den 15 van Wiedemaand; » peut-être avait-il lu dans Orlers : Ju*n*ij au lieu de Ju*l*ij.

secondes noces, avec Cornelis Claesz van Berckel, lequel, à son tour, veuf de Lysbeth, avait pris en 1601 une seconde femme, Adriaentje *Rembrandtsdochter* (fille de Rembrandt). Harmen et son beau-père Cornelis Claesz, comme alliés et comme voisins, ils demeuraient porte à porte dans l'Allée de l'Abreuvoir, devaient être en relations intimes, et il est présumable que cette Adriaentje Rembrandtsdochter fut la marraine du sixième enfant de Harmen, du petit — du grand Rembrandt Harmensz van Rijn.

Le voilà au monde; que va-t-il faire? A l'époque où l'on vit bien que sa vocation était pour l'art, il y avait à Leyde toute une pléiade de peintres, entre autres Joris van Schooten, l'auteur de grands tableaux d'arquebusiers à l'hôtel de ville, David Bailly, l'habile portraitiste, très-bien apprécié par Paul Mantz dans l'*Histoire des peintres*, et les fils d'Isack Claesz van Swanenburch, dont le nom Claes ou Nicolas avait été latinisé en Nicolaï; on trouve cet Isack Nicolaï presque sans interruption sur les listes de la magistrature leydoise, de 1582 à 1614, date de sa mort. Il fut le maître d'Octavius van Veen (un des maîtres de Rubens), de van Goijen et peut-être d'Esaias van de Velde. C'est son fils aîné, Jakob Isacksz van Swanenburch, qui fut choisi pour initier Rembrandt à la peinture. Simon van Leeuwen, dans sa *Description de la ville de Leyde* en 1672, indique aussi, comme un des maîtres de Rembrandt, Joris van Schooten, chez qui se forma Jan Lievens. M. Vosmaer repousse cette assertion de van Leeuwen, qui n'est confirmée ni par Orlers, ni par aucun autre contemporain. Il se pourrait bien cependant que Rembrandt eût fréquenté l'atelier de van Schooten.

Et pourquoi ce Jakob van Swanenburch, dont les œuvres, oubliées aujourd'hui, ne furent sans doute pas très-notables, eut-il la chance d'avoir pour élève le petit Rembrandt? Ce van Swanenburch, né vers 1580 à Leyde, où il mourut en 1638, avait été en Italie vers 1610, avait épousé à Naples une Margarita Cordona et était rentré à Leyde en 1617. L'honorabilité de sa famille, ce voyage en Italie, lui avaient probablement donné de l'importance. En outre, M. Vosmaer constate qu'il y avait une certaine parenté, ou du moins des alliances, entre les van Rijn et les van Swanenburch. La grand'mère Lysbeth n'avait-elle pas épousé un Claesz, parent d'un autre Claes Cornelisz, leur voisin sur l'Allée de l'Abreuvoir, lequel avait pour femme une de ses parentes, Brechtje Mourijnsdochter van Swanenburch? Tout cela explique le choix qu'on fit de Jakob Isacksz van Swanenburch comme maître de Rembrandt.

Après avoir travaillé trois ans chez van Swanenburch, autour de 1620, Rembrandt fut envoyé à Amsterdam chez Pieter Lastman, où il ne resta que six mois. Orlers, Sandrart et van Hoogstraeten, les auteurs les plus véridiques sur Rembrandt, ne disent point qu'il ait travaillé ensuite chez les Pinas, à Haarlem. Mettons donc que Rembrandt s'en revint à Leyde vers 1623 ou 1624. Sa famille, au milieu de laquelle il habita, se composait alors du père Harmen Gerritsz van Rijn et de sa femme Neeltgen Willemsdr. (Willemsdochter, fille de Willem) van Zuytbrouck, qu'il avait épousée en 1589, de leurs enfants, Gerrit et Cornelis, Machteld et Lysbeth; l'aîné des garçons, Adriaen, marié en 1617, avait son moulin de l'autre côté du Rhin; un autre garçon, Willem, demeurait en ville chez un boulanger. Rembrandt faisait donc le septième dans la demeure paternelle. Il faut croire qu'il y travailla vaillamment, puisque, dès 1628, il avait un élève, le petit Gerrit Douwensz (Gerard Dou), âgé de quinze ans, fils d'un verrier, natif de Harlingen, en Frise, Douwen Janszoon, qui avait épousé, en 1609, une jeune fille de Leyde. Réponse, en passant, au Catalogue du Louvre, qui persiste à soutenir que Gerard Dou est né en 1598.

Cette date 1628 est aussi la première qu'on trouve sur les eaux-fortes de Rembrandt.

M. Vosmaer signale quelques-unes de ces premières œuvres gravées ou peintes; après quoi il conduit Rembrandt, en 1630, à Amsterdam, où il se propose de le retrouver et de le suivre dans un second volume. Celui-ci est terminé par des pièces très-intéressantes concernant la famille de Rembrandt, leur moulin et leurs autres propriétés, par des recherches sur les Swanenburch, par des notes sur les Précurseurs, et par un catalogue de l'œuvre de Pieter Lastman.

Pour se préparer à cette étude sur les Précurseurs de Rembrandt, M. Vosmaer avait été faire un voyage en Allemagne et y visiter trois musées, riches en peinture hollandaise : Brunswick, Cassel et Berlin. Les galeries de Brunswick et de Cassel sont peu connues, bien qu'il y ait vingt-neuf Rembrandt à Cassel et qu'il y ait à Brunswick un des plus beaux Rembrandt du monde. M. Vosmaer a donc publié dans le *Nederlandsche Spectator* ses impressions de voyage et le résultat de ses études, en plusieurs articles, qu'il a reproduits en une brochure de 112 pages. Les premiers paragraphes, ayant pour titre *Over de grenzen, Au delà des frontières*, sont consacrés à la description du pays et à des appréciations historiques et sociales. La seconde partie, intitulée *Rembrandt et ses sectateurs* aux musées de Cassel, de Brunswick et de Berlin, est divisée en trois paragraphes, où l'auteur examine successivement, dans chacun de ces trois musées, les tableaux du maître, de ses précurseurs et de ses disciples.

Nous avons publié nous-même, dans la *Revue Germanique*, une analyse du musée de Brunswick, et nous nous félicitons de trouver M. Vosmaer en accord avec nous, presque de tout point. Nous faisons seulement nos réserves sur le *Vieux Philosophe* (n° 502), attribué par le catalogue à Philip Koninck, attribution que M. Vosmaer accepte. Car il tient que Philip Koninck, le paysagiste, a peint aussi des figures, même colossales, comme celle du musée de Brunswick. Moi, je n'en ai jamais vu avec signature authentique. M. Vosmaer m'a cité, par correspondance, un portrait de Vondel, je crois, *signé* Philip Koninck et appartenant à M. van Lennep, à Amsterdam. Plusieurs fois je me suis présenté chez M. van Lennep, sans jamais avoir l'avantage de le rencontrer, et je n'ai pas pu vérifier par moi-même cette fameuse signature. Jusque-là, je continuerai à penser que les figures attribuées à Philip dans quelques galeries et dans de vieux catalogues doivent être de Salomon Koninck, ou de quelque autre élève de Rembrandt. Mais le *Philosophe* de Brunswick, pourquoi n'est-il pas signé? J'ai vainement cherché, dans tous les coins de la toile, une signature quelconque, et sans doute M. Vosmaer n'a rien trouvé non plus, puisqu'il n'en parle point.

Sur le fameux Fabritius, l'*Apôtre Pierre dans la maison du centurion Cornelius*, qui a passé au Musée Napoléon et qui provenait de la galerie de Salzthal, je suppose que M. Vosmaer se trompe en le prenant pour *Carel* Fabritius. Je n'ai malheureusement jamais bien vu ce tableau, placé dans l'ombre; mais il me semble, pour plusieurs raisons, qu'il doit être de *Bernart* Fabritius et non de Carel. A l'époque où j'ai étudié le musée de Brunswick, je ne savais pas encore bien distinguer Bernart de Carel, ni même s'il y avait deux Fabritius. Depuis, je les ai débrouillés en toute certitude, et j'ai, de l'un et de l'autre, une provision de signatures et de dates. M. Vosmaer constate que « l'excellent tableau de Brunswick est d'un *autre temps* que le tableau de famille du musée de Rotterdam (lequel est parfaitement signé en grosses lettres : *Caro. Fabritius.* 1648) ; il est large d'exécution, mais non pas à un degré aussi étonnant que l'autre... etc. » M. Vosmaer remarque aussi, en s'en étonnant, que ce Fabritius de Brunswick fait songer à Leys. Plusieurs fois j'ai entendu exprimer cette même

remarque sur un *Bernart* Fabritius que j'ai et qui est signé en toutes lettres et daté 1672. Le catalogue du Musée Napoléon ne dit-il pas que le *Saint Pierre* qu'il attribue à « Carle Fabritius, né en 1624, a été exécuté en 1659? » Mais Carel a péri en 1654, lors de l'explosion du magasin à poudre de Delft. Il faudrait voir si le tableau de Brunswick est signé et s'il porte cette date 1659, ou une autre.

Le chapitre sur Cassel est extrêmement intéressant, car cette galerie n'a guère été étudiée par des connaisseurs compétents, ou du moins il n'a presque rien été publié sur elle. Je regrette bien de ne pouvoir suivre ici M. Vosmaer dans son examen des Rembrandt, qui va de 1630 jusque vers 1660 et qui montre le grand peintre dans les sujets et les styles les plus différents. L'espace et le temps me forcent aussi de l'abandonner à Berlin, en bonne compagnie de Frans Hals, de Lastman, de Theodor de Keijser, de Gerritsz Cuijp, de Lievens, de Bol, des Koninck, de van den Eeckhout, de Flinck, de Victors, de van Hoogstraeten, etc., et de leur maître à tous, Rembrandt [1].

Mais voilà que nous retrouvons M. Vosmaer à Delft, rendant compte, dans le *Nederlandsche Spectator*, d'une exposition où l'on avait réuni des curiosités et des peintures concernant l'histoire de la Hollande et de l'art hollandais. Là encore, il y avait bien à étudier sur les origines de l'école hollandaise et aussi sur la belle période du XVIIe siècle.

Le premier article de M. Vosmaer, consacré surtout aux productions *gothiques*, arrive jusqu'au commencement du XVIIe siècle, où il signale, entre autres maîtres peu connus, Adam van Breen et un *P. van Maasis*, qui aurait des adhérences avec Rembrandt. Dans le second article paraissent Mierevelt, Ravestein, Leonard Bramer, van der Helst, Ferdinand Bol (un superbe portrait de l'amiral Ruiter), Nicolas Maes (un de ses chefs-d'œuvre, le portrait de Jakob de Witt, bourgmestre de Dordrecht, peinture digne de Rembrandt), etc.

Un paragraphe qui nous a beaucoup intéressé concerne un peintre rarissime, qui a de l'analogie avec notre cher van der Meer de Delft, et à qui des connaisseurs compétents ne seraient pas éloignés d'attribuer les Vues de maisons et d'intérieurs de ville que nous tenons pour être de Jan van der Meer. Voici la traduction de ce passage sur Daniel Vosmaer, un des ancêtres de l'auteur :

« Nous n'avons guère vu, nulle part, de peintures de Daniël Vosmaer, qui cependant paraît être un très-bon peintre. Né à Delft, ainsi que plusieurs autres de sa famille (peut-être était-il fils de Jakob Vosmaer, également né à Delft et peintre comme lui), il a consacré deux fois son pinceau à la représentation du désastre qui frappa sa ville en 1654. Ces tableaux sont ici. L'un appartient à la ville, l'autre à un membre de sa famille (à M. C. Vosmaer lui-même, d'après le Catalogue de l'exposition de Delft). Tous deux sont à peu près pareils, sauf quelques modifications insignifiantes. Le premier, sur toile, porte cette inscription :

« ...*uythuys*
« *Tot Delft.*
« *Daniël Vosmaer.*

1. Au musée de Berlin, M. Vosmaer s'accorde avec M. Kolloff (dans son excellent article sur Rembrandt, *Historisches Taschenbuch*, 1854, Leipzig, p. 443) pour contester le sujet du fameux tableau intitulé dans le Catalogue du musée par M. Waagen : *le Comte Adolphe de Gueldre*. Suivant MM. Kolloff et Vosmaer, le sujet est un épisode de la vie de Samson, lorsque le héros biblique vient pour visiter sa femme. Au Cabinet des estampes de Berlin, M. Vosmaer signale un petit dessin sur parchemin, qui serait un portrait de Saskia, avec une inscription très-curieuse.



« L'autre porte cette inscription :

« *Den 12 october 1654*
« *Daniël Vosmaer.*

« ...Dans un grand nombre de catalogues d'anciennes ventes de tableaux, je n'ai encore rencontré qu'une seule fois le nom de ce Daniël Vosmaer, à savoir dans la vente de van der Lely, à Delft, où l'on trouve de lui un paysage avec de grands arbres. A la solidité de sa *peinture des maisons*, on reconnaît un contemporain et un compatriote de Jan Vermeer (Jan van der Meer de Delft). »

Parmi les dessins, M. C. Vosmaer mentionne un grand carton d'Isack Nicolaï van Swanenburch, le père du maître de Rembrandt, et il renvoie à un troisième article l'examen d'un curieux album ayant appartenu à Jacobus Heijblocq, savant latiniste et poëte non sans mérite, au XVIIe siècle, à Amsterdam.

Ce Jacobus Heijblock, après avoir fait ses études à Leyde, était venu s'établir à Amsterdam en 1646, et il s'y était marié en 1650. On voit, par son album, qu'il y fut en relations intimes avec tous les poëtes, littérateurs, artistes et curieux de son époque. On trouve, en effet, sur ce petit livre oblong, des inscriptions par Cats et par Vondel, par Constantin Huygens, par Junius, par Heinsius, par la plupart des contemporains célèbres dans la science, la littérature, la philosophie. Mais ce qui nous intéresse le plus directement, ce sont les dessins et les notes autographes des peintres. Il faut croire que Rembrandt et ses familiers fréquentaient la maison de Heijblock, puisque l'album contient un dessin de Rembrandt, un de Govert Flinck, deux pages *fioriturées* par « le phénix de toutes les plumes, » le brave calligraphe Coppenol, l'ami de Rembrandt, un dessin et deux pièces de vers, par van den Eeckhout.

Le dessin de Rembrandt[1] est une « précieuse esquisse, large et rude, lavée avec des demi-teintes brunes et rougeâtres, signée au bas : *Rembrant f. 1661*. C'est un sujet qu'il affectionnait particulièrement, qu'il a traité au moins vingt fois de 1630 à 1661, *Siméon* avec l'enfant Jésus et ses parents... Sur la même feuille, sont écrits huit vers à la louange de Rembrandt, dédiés à Heijblock et signés : *Anno 1661*, den 30 maert, A. L. »

Qui est ce A L. ? un ami de Rembrandt, sans doute, et dans cette dernière période durant laquelle le grand artiste semble s'être un peu retiré du monde, sur son Rozengracht, où il est mort. 1661 est la date d'un de ses chefs-d'œuvre au musée d'Amsterdam, les *Syndics* (*Staalmeesters*). M. Vosmaer est-il bien sûr que la signature du dessin soit *Rembrant*, sans *d*? Cette forme du nom ne se trouve, à ma connaissance, que sur les œuvres, tableaux ou eaux-fortes, des premières années, sur la *Leçon d'anatomie*, par exemple. Mais, plus tard, et jusqu'à la fin, les signatures portent toujours le *d*; celle des *Syndics*, entre autres.

Le dessin de Flinck, un *Philosophe*, à la plume et à l'encre de Chine, est signé *G. Flinck* f. 1656.

Une des deux pièces de vers de van den Eeckhout, sur la même feuille que son

1. Il nous eût été très-agréable de publier un fac-simile de ce dessin de Rembrandt, ou de quelque autre pièce de ce curieux album; mais les moyens de reproduction nous ont manqué, et, par compensation, nous donnons ici le fac-simile d'un superbe dessin appartenant à M. Émile Galichon. Le sujet est, comme on voit, *Judas venant restituer l'argent de sa trahison*. Quelle finesse et quelle profondeur dans la physionomie de Judas et dans quelques têtes des pharisiens et des docteurs! Il n'y a pas de peintre plus expressif que Rembrandt.

dessin *Argus endormi*, est signée : *Amsterdam, 21 juni 1654. Gerbr. van den Eeckhoudt.* L'autre, signée : *Gerbr. vand. Eeckhout, anno 1654, 29 junius, Amsterdam,* accompagne un *Effet d'hiver*, dessiné à l'encre de Chine par Jan van der Cappelle. Il va sans dire que, dans ces vers, *Capelle* rime avec *Appell.* M. Vosmaer observe que cette camaraderie de van den Eeckhout avec van der Cappelle indique que celui-ci avait des adhérences avec l'école rembranesque, comme on le remarque d'ailleurs dans ses excellents tableaux, justement estimés en Hollande et très-recherchés en Angleterre. Si quelquefois van der Cappelle se rapproche de Willem van de Velde, il tourne plus souvent à la couleur d'Aalbert Cuijp et aux effets de Rembrandt. « On croit qu'il est né en 1635, ajoute M. Vosmaer, et ainsi il n'aurait eu que dix-neuf ans à cette époque... » Mais la date de naissance 1635 est certainement à rectifier, car « Johannes van de Capelle, d'Amsterdam, fut reçu dans la bourgeoisie de cette ville le 29 juillet 1653, par suite de son mariage[1]; » puisque le voilà marié en 1653 et bourgeois d'Amsterdam, il faut croire qu'il avait plus de dix-huit ans et qu'il était né avant 1635.

On trouve encore, dans cet album, des dessins de J. de Bray, 1661, de J. van der Does, de Lodewyck van der Helst, le fils de Bartolomeus van der Helst, avec la signature et la date 1663, et deux portraits de Heijblock, dont l'un porte la signature *H. ten Oever* et la date 1663.

En notre nom, et au nom des curieux de l'histoire de l'art, nous remercions M. Vosmaer d'avoir publié tant de choses intéressantes dans ses articles du *Nederlandsche Spectator* et dans son livre sur Rembrandt.

1. Scheltema.

W. BÜRGER.



UN GUIDE DE L'AMATEUR DE FAIENCES

ET DE PORCELAINES.



Que M. Albert Jacquemart nous permette d'emprunter pour aujourd'hui la plume avec laquelle il traite les questions céramiques avec autant d'autorité que de charme. Nous voulons faire justice d'un prétendu guide qui est bien l'œuvre la plus incroyable qu'un éditeur, connu jusqu'ici par des œuvres estimables, ait osé mettre au jour. Il s'agit de la nouvelle édition du *Guide de l'amateur de faïences et porcelaines*[1] par M. Auguste Demmin, édition considérablement augmentée pour le malheur de l'auteur et du lecteur; le nombre des erreurs, des méprises et des divagations s'y étant accru en proportion des pages.

Mais par où commencer, pour donner une idée de ces cahos en mouvement où le nom de Hirschvogel de Nürnberg revient à chaque instant comme un bruit de ferraille à chaque révolution d'un engrenage détraqué ? Le mieux est de s'y plonger et d'aller de la page à la page en suivant le courant.

Convenons tout d'abord que, bien qu'il écrive pour des Français, M. A. Demmin, que nous croyons né de l'autre côté du Rhin, ne prétend aucunement nous flatter. Il malmène assez brutalement notre art national qui ne saurait s'en montrer jaloux, car l'art italien partage le même sort. Le vrai, le grand, le beau, l'expression et la pensée ne se trouvent que dans l'art allemand, de même que les seuls musées du monde sont ceux du pays dont Hirschvogel de Nürnberg parlait la langue.

Ceci explique pourquoi dans l'introduction du *Guide*, où l'auteur traite de la céramique en général, on trouve sur le musée de l'hôtel de Cluny des phrases comme celle-ci : « Le musée de Cluny, à Paris, par exemple, ne possède presque aucun « échantillon des plus anciennes et plus artistiques faïences de l'Europe ; encombré de « majoliques italiennes, dont beaucoup sont sans valeur artistique ni historique, ainsi « que de quantités de *soi-disant* terres cuites de Bernard Palissy, parmi lesquelles « il n'y en a peut-être pas huit qui soient authentiques, ce musée ne peut pas seule- « ment montrer un exemplaire de Hirschvogel, de Schaaper, etc., ni rien de Moustiers, « Marseille, Strasbourg, Niderviller, Sceaux-Penthièvre, Sèvres, etc. Des belles faïence « polychromes de Rouen, ce musée ne possède qu'une seule pièce... » (p. 15). Or ceci était une erreur hier, comme chacun a pu s'en convaincre, et l'est encore plus

1. 1 vol. petit in-8° de 576 pages. Veuve J. Renouard. Paris, 1863.

aujourd'hui que la collection de faïences françaises acquises de M. Le Véel est exposée. Les musées ne se créent point en un jour.

A propos du catalogue du même musée qui, nous le reconnaissons, demande à être refondu, M. A. Demmin reproche à l'auteur d'avoir écrit des notices trop écourtées, et afin de se donner raison il se permet les citations erronées qui suivent et que nous mettons en regard des articles du catalogue lui-même, pour faire apprécier les procédés de l'auteur.

LE CATALOGUE DU MUSÉE DE L'HÔTEL DE CLUNY

SUIVANT M. A. DEMMIN.	SUIVANT L'ÉDITION OFFICIELLE.
1171. Faïence en terre cuite. Figure grotesque.	1171. Faïence italienne. Plat à fond brun. Figure grotesque.
1194. Faïence italienne. Vénus et l'Amour.	1194. Faïence italienne. Soucoupe. Vénus et l'Amour.
1146. Faïence française. Bacchus sur un tonneau.	1246. Faïence française. Couvre-feu avec ornements en relief. Bacchus sur un tonneau.
1248. Faïence. Poule.	1248. Poule couvant ses poussins. — Faïence du XVIIe siècle. Cette faïence faisait partie d'un service dont chaque pièce représentait la forme du mets qu'il était destiné à contenir.
1293. Carreau en terre émaillée.	1293. Carreau en terre émaillée, XIIIe siècle.
1303. Terre émaillée. Vase, etc. (Pages 107 et 108.)	1303. Terre émaillée. Vase à couvercle travaillé à jour.

Nous ignorons de quel nom on qualifierait en Allemagne l'auteur de pareilles citations, mais nous savons bien qu'en France on n'acceptera jamais une semblable façon de discuter. M. A. Demmin ne serait point du pays qui l'a vu naître s'il n'était agressif envers celui auquel il demande la notoriété, comme il est malveillant envers les auteurs qu'il copie quand il ne les combat pas sans preuves, auteurs cependant qui lui ont fourni le peu qu'il n'ignore point.

A propos de l'origine des faïences émaillées, l'auteur en revient à cette thèse qu'il a déjà soutenue dans ses *Recherches sur la priorité de la renaissance de l'art allemand.* Il affirmait que les premières terres cuites émaillées que l'on trouve sont celles du tombeau érigé, en 1290, sur la dépouille de Henri IV, duc de Silésie, à Breslau. Si nous n'avons point vu ce monument, nous en connaissons un fort beau dessin qui, étant sans aucune indication de couleur, prouve seulement une chose, c'est que c'est une œuvre de la fin du XIIIe siècle. Mais ce peut être une terre cuite peinte à froid ou vernissée au plomb, et nous attendrons d'autres preuves avant d'admettre que ce soit une faïence émaillée du XIIIe siècle; car l'auteur, renchérissant sur ses premières affirmations, prétend aujourd'hui que des têtes de Christ recouvertes d'émail blanc qui se voient au Palais-Japon de Dresde sont de l'année 1207, tandis que quiconque possède quelque habitude de l'art du moyen âge les attribuera tout au plus au XVe siècle. Cette erreur manifeste doit quelque peu diminuer la confiance que l'on pourrait avoir dans les affirmations dénuées de preuves à l'aide desquelles M. A. Demmin prétend bouleverser les faits les mieux justifiés.

En parlant des émaux des faïences, l'auteur est amené à mettre le pied sur le terrain de la chimie, où il fait des rencontres comme celle-ci : que la potasse est un alcali minéral et la soude un alcali végétal (p. 19) ; et que l'on emploie pour les vernis et les émaux un « acide de plomb » et un « oxyde d'étain » (p. 19 et 114). De plus, il

découvre à lui seul le « minium de borax » inconnu à tous les chimistes, et soutient que le grès cérame « est composé uniquement de sable » (p. 113). On n'est pas tenu de connaître la chimie pour être un amateur de faïences, et de savoir que si la potasse et la soude s'extraient le plus souvent l'une et l'autre des végétaux, elles sont, toutes deux, des alcalis minéraux, et que l'étain et le plomb se combinent avec l'oxygène : le premier pour former un acide, et le second, des oxydes, et que la matière du grès cérame est un silicate d'alumine ferrugineux. Cependant comme rien, non plus, ne force de parler de ce que l'on ne connaît point, il ne faudrait pas, lorsqu'on a commis de telles erreurs, reprocher si vivement aux autres de ne s'être pas toujours servi à propos du mot *émail* dans un ouvrage qui date de quinze ans, lorsque soi-même aujourd'hui on emploie ce terme trois fois mal à propos en parlant de la fabrication des faïences à la Castellana, où il n'entre qu'un engobe en terre blanche et un vernis en plomb (p. 246). Il ne faudrait pas le prendre de si haut lorsque ailleurs, ne sachant pas reconnaître que deux recettes que l'on publie sont à peu près identiques par leur composition, on donne l'une comme étant celle d'un engobe, l'autre comme étant celle d'un émail ; lorsque enfin il résulte de tout ceci que l'auteur ne connaît rien à la fabrication des faïences de Delft qu'il prétend expliquer en y faisant intervenir un engobe qui n'y a jamais existé et un émail qui est un vernis (p. 95 et 96). Il faudrait, en définitive, se montrer plus modeste lorsque l'on classe soi-même parmi les terres cuites émaillées les faïences d'Avignon (p. 347) qui ne sont que vernissées au plomb, coloré il est vrai par des oxydes métalliques, et ne point se montrer si affirmatif en écrivant « que l'on s'est grossièrement trompé quand on a dit que le reflet métallique est composé de cuivre » (p. 117). Nous ne savons sur quels indices M. A. Demmin se fonde pour avancer que c'est l'arsenic qui donne les couleurs à reflets métalliques. Mais nous tenons d'un professeur de chimie de l'université de Valence que les matières employées encore aujourd'hui à Manissès sont les suivantes : du cuivre, du soufre et une petite quantité d'argent fondus et calcinés ensemble, puis appliqués sur l'émail cuit et soumis à un feu de romarin. Le feu est dirigé de telle sorte que la flamme ramène le tout à être un silicate de protoxyde de cuivre argentifère dans un certain état moléculaire particulier qui lui donne une coloration spéciale. M. A. Demmin aurait dû appuyer son affirmation sur des preuves, au lieu de dire que le livre de M. J.-C. Davillier, qu'il attaque ainsi, « n'a rien appris de nouveau à personne » lorsque ce livre lui a appris, à lui, tout ce qu'il dit de raisonnable, non pas sur les « faïences sicilo-arabes » (p. 208), mais sur les faïences hispano-moresques, à la page 210. Mais l'auteur du *Guide* procède toujours ainsi par affirmations dénuées de preuves. C'est ce qu'il fait encore lorsqu'il avance que « les Allemands et les Hollandais » (*ibidem*) auraient partagé avec les musulmans et les Italiens le privilége de produire des faïences décorées de « ce reflet métallique, ce vernis arsenifère, plus beau que tout ce que l'on connaît dans la faïence musulmane et dans celle de Gubbio et Pesaro » (p. 74).

Mais quittons cette chimie transcendante pour un peu d'esthétique de fantaisie. Si Lenôtre est un « jardinier-coiffeur », nous trouvons, dans le *Guide*, que dans la peinture « les Allemands avaient depuis longtemps frayé le chemin aux Italiens, qui jusqu'à Léonard de Vinci n'avaient pu rien produire qui s'écartât *sensiblement* de l'école bysantine » (p. 53). Que *sensiblement* est joli, et que ce *sensiblement* fait bien l'affaire de Giotto, de Simone Memmi, de Beato Angelico, de Masaccio, de Sandro Botticelli et de tant d'autres. Avec un *sensiblement* bien placé, on se dispense de tout, d'étude et de bon sens.

Après cette façon fort particulière d'envisager l'art italien vient cette critique non moins notable du décor des faïences italiennes. « Elles visent avant tout à l'effet meublant et se rapprochent du *décor*. La faïence italienne n'est pas, pour ainsi dire, de la faïence; c'est plutôt de la peinture de décor sur terre cuite émaillée, par conséquent sans raison d'être. Une telle peinture ne saurait jamais rivaliser avec la peinture à l'huile et la fresque » (p. 66). Et c'est bien ce qui fait son mérite, d'être du décor et non point de la peinture.

Il est vrai que M. A. Demmin, qui a la mémoire courte et qui semble avoir composé son livre avec un ramassis de notes prises à de longs intervalles et cousues bout à bout, mais non ajustées, se contredit au paragraphe suivant et loue fort, il a raison par hasard, les « jolis dessins d'arabesques à chimères » de « l'Urbino », quoique « la pâte en reste toujours lourde et épaisse. » Mais lisez ceci : « Les motifs du décor principal des faïences italiennes sont le plus souvent pris dans les œuvres des maîtres allemands, flamands ou hollandais, et particulièrement empruntés à *Goltzius*. Les plats peints d'après les cartons de Raphaël et d'autres maîtres italiens sont rares. » (*Ibidem.*) Est-ce assez l'envers de la vérité que cette audacieuse proposition, et est-il un seul de nos lecteurs qui ne puisse la juger telle, pour peu qu'il ait regardé la moindre collection de majoliques ?

Il y a certes des copies allemandes sur les faïences italiennes, et cela dès le premier tiers du XVIe siècle; mais quant à la majorité de celles qu'on peut rencontrer, surtout d'après Goltzius, né en 1558, c est à la décadence qu'elles appartiennent; aussi soupçonnons-nous fort l'auteur de ne guère savoir distinguer les unes des autres, lui qui embrouille toutes les dates, et qui, passant sans transition du XVe siècle au XVIIIe et de l'Italie à l'Allemagne, arrive à des alliances d'idées comme celle-ci : « Les bas-reliefs et les statuettes des della Robbia n'ont jamais été mieux égalés ailleurs qu'en Allemagne, pour les expressions des têtes et les variétés des chairs. Les figurines admirables et pleines de vie du vieux saxe, et plus particulièrement celles du célèbre sculpteur *Melchior*, de la fabrique de Hochst, sont sans précédents » (p. 102). Ainsi voilà le vieux saxe mis sur la même ligne que les terres émaillées des della Robbia, comme s'il y avait entre ces produits céramiques le moindre rapport de style, de sentiment, de matière et d'époque. Mais quelle idée de ces choses peut avoir un auteur qui, classant les différents styles d'architecture, distingue le bysantin du roman par la substitution des arcs plein-cintre aux plafonds; qui unit, comme spécimens du « style allemand, dit gothique, la Sainte-Chapelle et le musée de Cluny ; » qui divise « le vieux style gothique en saxon, belge, normand et lombard : » divisions fort à la mode vers le temps du sacre du roi Charles X, mais depuis longtemps détruites par la critique ; qui, enfin, ayant entendu parler de l'attique qui règne dans certains édifices au-dessus des ordres dont on a pu décorer leurs étages inférieurs, crée « l'ordre attique » dont il n'a jamais été question dans aucun auteur » (p. 122).

Le *Guide*, du reste, est fécond en ces méprises. Il transforme en nom de peuple l'adjectif dont on a qualifié ces habitations que certains savants ont signalées comme ayant existé sur les lacs de la Suisse. Puisqu'on parle de cités lacustres, s'est dit M. A. Demmin, c'est que « les Lacustres étaient les anciens peuples de l'Helvétie » (p. 143).

Aussi ferré sur l'ethnographie qu'il s'est montré chimiste expert, l'auteur n'est pas moins fort en chronologie. Ainsi il parle des porcelaines de Sèvres de « l'époque de Louis XIV » (p. 418), alors que Louis XIV est mort en 1715 et que Sèvres fut fondé

en 1740. Il est vrai que M. A. Demmin se moque de « l'ignorance artistique » des acquéreurs de ces porcelaines. Comment faut-il appeler la science de l'auteur?

Depuis la première édition de son *Guide*, M. A. Demmin a quelque peu appris la géographie, et il ne place plus Castelli et les Abruzzes en Sicile (1re édit., p. 63); mais après avoir fait deux localités distinctes de la ville espagnole Talavera de la Reyna (1re édit., p. 47), il a trouvé tout simple, pour se corriger, de supprimer entièrement dans sa seconde édition cette fabrique très-importante et très-remarquable.

Retournons, puisque nous nous en sommes écarté, sur le terrain de l'histoire où M. A. Demmin trébuche à chaque pas.

On sait que Piccolpasso, dans un manuscrit sur l'art du potier, écrit en 1548, parle d'un certain Guido di Savino, de Castel-Durante, qui aurait porté à Anvers l'art de la faïence. Or, comme M. A. Demmin assure n'avoir trouvé aucune trace de ce potier dans les Flandres, il affirme que « l'ouvrage de Piccolpasso ne prouve rien » (p. 59). Puis niant le Guido di Savino des commencements du XVIe siècle, il invente un Guido di Salvaggio qui se serait fixé à Anvers en 1620, ainsi qu'un Gutti di Salvino ou Salvaggio, son frère (p. 231). Quant au Guido Salvaggio, il n'a jamais existé que dans l'imagination de ceux qui, ayant mal lu l'inscription *Guidon Selvaggio* tracée derrière une coupe du Musée du Louvre, ont cru qu'il s'agissait d'une signature et non de la désignation du sujet représentant un personnage de l'Arioste, Guidon le Sauvage, naufragé dans l'île des Femmes. Tout ceci n'empêche pas M. A. Demmin d'attribuer à l'un de ces Salvaggio fantastiques le plat du Musée de l'hôtel de Cluny (n° 2089) représentant *Diane au bain*, d'après le Mantegna; sujet dessiné et modelé en bleu avec rehauts en couleur à reflets métalliques; et cette pensée lui vient de ce que ce plat serait marqué d'un G au revers. D'abord ce G est un C, dont le *Guide* lui-même donne un fac-simile page 221; puis cette peinture est italienne et des commencements du XVIe siècle, bien loin d'être du XVIIe. Mais cette erreur est favorable au système de l'auteur, puisqu'elle lui permet de donner à la Hollande les couleurs à reflets métalliques que personne n'y avait vues avant lui.

Comme les questions de style sont tout à fait étrangères à M. Demmin, cet auteur attribue à A. Pennis, un céramiste de Delft qui travailla en 1764, des faïences que l'on croit être de Claude Révérend, qui avait obtenu, en 1664, le privilége de fabriquer des faïences à Paris, privilége publié pour la première fois dans la *Gazette des Beaux-Arts* (t. I, p. 144) par M. A. Jacquemart. Que le monogramme qui marque ces faïences, et dans la composition duquel il entre un A et un R, désigne Révérend ou tout autre, peu importe ici. Ce qui importe, c'est que l'on n'attribue point au XVIIIe siècle des pièces décorées au XVIIe, alors, surtout, qu'un siècle entier sépare les deux fabrications, et qu'on ne donne point à la Hollande ce qui appartient à la France (pages 227, 287, 348).

Pour la famille des Patanazzi, confusion d'un autre genre. Il existe un Alfonzo Patanazzi qui peignit à Urbino à la fin du XVIe siècle et aux commencements du XVIIe; un Francesco Patanazzi, son contemporain, puis un Vicenzo Patanazzi, qui, dès l'âge de douze ans, signait des œuvres datées de 1620.

Mais M. A. Demmin se perd dans cette généalogie, bien simple, cependant, et tout en publiant l'inscription où Vicenzo indique son âge avec la date que nous venons de dire, il l'attribue à Alfonzo et traite de faux un plat du musée de South-Kensington signé: ALF. P. F. VRBINI. 1606, et non « A. Patanazzi 1606, » ainsi que le *Guide* l'imprime. Il en est de même de l'aiguière de la collection Sauvageot publiée par la *Gazette des Beaux-Arts* (t. XIII, p. 52), qui porte l'inscription VRBINO 1604, —

P., changée en « *A. Patanazzi,* » 1604, dans le *Guide* (p. 232). Lorsque l'on prétend qu'une signature est fausse, encore faut-il savoir la lire et ne point commettre d'étourderies pareilles, qui mettent en suspicion tout ce que renferme le livre, même ce qu'il y aurait de mieux fondé. Mais ce sont légèretés habituelles à l'auteur, comme le montre cette autre faute de lecture qui fait attribuer une pièce d'Urbino à la fabrique de Bologne. Cette pièce porte au revers, comme plusieurs autres du même atelier, établi à Urbino, cette inscription, « 1542. *Fato in botega di Maestro Guido Merlino...* » Et du mot *botega,* qu'il n'a pu lire, M. A. Demmin a fait *Bologna* (p. 235).

Parmi les autres inventions de M. Demmin, la plus plaisante est l'invention du peintre céramiste CARTUS BARDIG. L'auteur a trouvé, sous un plat du musée céramique de Sèvres, des armoiries et cette inscription : *Cartus burdig,* et sans se douter que c'était l'abréviation de *Cartusia burdigalensis,* il a fait de la chartreuse de Bordeaux un céramiste.

Pour donner encore une idée de l'étourderie de l'auteur, citons ces deux passages qui se trouvent en regard l'un de l'autre : « MANERBE, près d'Auge » (p. 330) ; « PRÉ-D'AUGE, » village tout près de Manerbe » (p. 331). Il s'agit du lieu de production de ces épis en terre cuite, assez ordinaires en basse Normandie, et qui rappellent les faïences de Bernard Palissy.

Citons encore cette inscription du musée céramique de Sèvres, qui décidément ne porte pas bonheur à M. A. Demmin. Sur un crucifix et non sur un autel portatif (ce qui, au point de vue liturgique, est très-différent), on lit les noms de Jacques Feburier et de Marie, Étienne Borne. Le *Guide* en fait un seul nom, celui de Feburier-Borne (p. 60, 333 et 351).

Revenons sur nos pas pour suivre le *Guide* au courant de la page, comme nous nous étions d'abord proposé de le faire, sans prévoir que le désir instinctif d'apporter un peu d'ordre dans ce désordre nous ferait butiner de place en place, pour les réunir en bottes de semblable espèce, les mauvaises herbes qui fourmillent dans le parterre de M. A. Demmin.

Chacun sait à quelle occasion Bernard Palissy « entra en dispute avec sa pensée. » Il avait vu une coupe avec reliefs et émaillée qu'il s'essaya à imiter, et ce n'est qu'après avoir « longtemps tâté comme en ténèbres » qu'il inventa l'art tout français des rustiques figulines. On a pensé, d'après la nature des faïences du potier de la Saintonge qui sont émaillées par teintes plates et non peintes et modelées au pinceau, que c'était quelque pièce allemande qui lui était tombée sous la main. Voici ce que M. Demmin fait de cette hypothèse : « Les Hirschvogel de Nürnberg avaient produit déjà, en 1503, de si belles faïences, que Bernard Palissy, qui était venu visiter ce pays et y étudier l'art du potier, donna la préférence à l'école de Nürnberg sur celle de Pesaro » (p. 57). La préoccupation constante qui se montre en ce passage de rabaisser l'art italien au profit de celui de l'Allemagne et de la Hollande fait exécuter à M. A. Demmin d'autres tours de force dont voici un exemple.

Il s'agit des influences qui présidèrent, au XVII[e] siècle, à la résurrection de la fabrication de la faïence à Rouen, fabrication qui avait existé au XVI[e] siècle, bien que l'auteur prétende qu'il n'existe « aucune preuve en faveur de cette opinion. » Quelle preuve lui faut-il donc, autre que cette inscription « Rouen, 1542, » inscrite sur les fragments du carrelage d'Écouen, possédés par le M. le duc d'Aumale en sa résidence de Twickenham [1] ?

1. De même, dans une excursion malencontreuse sur le terrain de l'émaillerie, M. A. Dem-

Mais pour revenir au XVIIe siècle, voici ce que nous lisons dans le *Guide :* « Quelques archéologues et des amateurs rouennais... croient que Poirel de Grandval avait plutôt adopté les procédés de la branche italienne. Cependant le plat signé Claude Borne, 1734, et décoré en partie dans le goût italien, me fait croire au contraire que cette fabrique rouennaise est d'origine... » Nous vous le donnerions en mille que vous ne devineriez pas quelle est cette origine. Eh bien! malgré tout ce qui précède, cette origine est « hollandaise, car Delft a souvent fabriqué des plats où l'on rencontre ce mélange de style et quelquefois de goût italien pur » (p. 59). Ceci a-t-il besoin de commentaires? Et notez qu'il est ici question d'une pièce de l'année 1734, alors que depuis plus de quatre-vingt-dix ans Poirel de Grandval a obtenu le privilége de la fabrication des faïences. Qu'importent les dates à M. A. Demmin ? Quand elles ont passé par ses mains, elles sont plus embrouillées qu'une pelote de laine dévidée par un singe.

Mais la fabrique de Delft ne saurait être trop exaltée. Ses produits sont antérieurs à tout; et l'on en aurait pour preuve deux chevaux en relief sous le socle desquels on lit la marque suivante : I. H. F. (p. 264). Or ces chevaux, par le dessin et par le décor, appartiennent au XVIIIe siècle et non au XVe, comme le prouve, du reste, la forme romaine des trois lettres de la marque. On n'eût pas manqué de tracer en caractères gothiques à cette époque dans le Nord. M. A. Demmin a pris pour une date le numéro d'une pièce ou d'un modèle. Ses produits sont supérieurs à tout « par de véritables tableaux qui doivent être comptés parmi les productions du *grand art.* En Hollande, de célèbres peintres d'animaux, de genre et de paysage, n'ont pas dédaigné de peindre sur faïence; il suffit de citer Jean Steen, Van der Meer de Delft, Berghem, Jan Asselyn, Wilhelm van de Velde... » (p. 65). Des faïences de ces peintres illustres, M. A. Demmin en possède dans sa collection particulière (p. 261 à 305). Heureuse collection où l'on rencontre les œuvres sur terre émaillée des plus grands artistes dont l'école hollandaise s'honore, Rembrandt van Rijn excepté, tandis que partout ailleurs les sujets peints sur les faïences de Delft ne sortent pas de la moyenne ordinaire d'une fabrication courante! Plus heureuse collection, où l'on trouve cette nouveauté de muscles qui « circulent » avec le sang sous les habits des personnages peints sur ses pièces (p. 272)! Ces habits sont précieux, sans doute, pour l'étude « vestalogique » (p. 64) du XVIIe siècle, étant peints au « polychrome » (p. 337) et non « vernis au plombifère » (p. 314), et les sujets représentés étant des scènes contemporaines et non des sujets de la fable : avantage que ne possèdent point ces pharamineux vases des collections de Ludwigsburg et de Dresde, dont « les anses sont formées de serpents décorés d'après les dessins du Dominiquin; » les sujets représentent *Diane avec ses nymphes, Bacchus, Silène et une Bacchanale* (p. 257). Tant que cela sur les anses en forme de serpents! Qu'y a-t-il donc sur la panse?

Après avoir jusqu'ici escarmouché, pour ainsi dire, sur les flancs de l'armée de M. A. Demmin, abordons enfin ses lourds bataillons et voyons s'il n'y aurait point quelque moyen de les disloquer en rompant leur ordre de bataille, ainsi qu'il convient à des troupes armées à la légère, comme celles que dame Critique conduit à la rescousse.

min avance que l'existence de l'émailleur G. Alpais, qu'il place au VIIIe siècle, n'est « soutenue par aucune preuve authentique » (p. 523). Nous répéterons encore : quelle preuve faut-il donc? N'est-ce pas assez que le beau ciboire du musée du Louvre, qui appartient au XIIe siècle et non au VIIIe, ait dans son couvercle cette inscription gravée : G. ALPAIS ME FECIT LEMOVICARVM.

L'ordre de bataille de M. A. Demmin, c'est-à-dire sa classification, c'est l'ordre chronologique absolu; absolu de la façon suivante :

« Baireuth :... grès brun commun, orné de médaillons moyen âge et de la renaissance... 1000 à 1700 » (p. 164). De cette façon les grès de Baireuth peuvent précéder toute la céramique du moyen âge ou suivre toute celle de la renaissance, ad libitum, et occuper telle place qu'il convient à M. A. Demmin. C'est ainsi qu'il fait pour les faïences hollandaises, toutes du XVIIe siècle, qu'il place avant celles d'Oiron et de Bernard Palissy, qui sont du XVIe siècle. Mais ne demandez pas audit M. Demmin pourquoi il attribue à ces grès une si antique origine, car s'il le sait il se garderait de vous le dire, aussi bien qu'il n'a eu garde de l'imprimer : ce qui nous laisse supposer qu'il ne le sait point.

En suivant l'ordre chronologique seul, les porcelaines chinoises, japonaises et indiennes se trouvent confondues avec les terres cuites et les faïences. Parmi ces dernières, ni l'absence d'une couverte, ni la nature de celle-ci, glaçure, vernis ou émail, ni la composition de la pâte, rien n'y fait. Les grès, les majoliques, les terres de pipe marchent à la suite des porcelaines orientales. Quant aux porcelaines occidentales, elles forment un bataillon à part. Puis l'auteur, qui avait eu une velléité de distraire des vraies porcelaines au kaolin les fausses porcelaines, dites à pâte tendre, abandonne son système, sans doute parce qu'il était logique, et classe le tout à la suite des faïences. Dans une classification préalable de ces produits particuliers, demi-faïence et demi-verre, que l'auteur a tentée dans son introduction, il oublie les produits de Saint-Cloud, de Vincennes, de Bourg-la-Reine, de Chantilly, etc., etc., et de Sèvres !... dont il est bien forcé de parler plus tard, et avec quelle confusion de dates et de faits ! Mais il commence par l'oublier, ainsi que Limoges, dans sa classification préalable des porcelaines à pâte dure (p. 111). Il est vrai qu'il cite les produits de la fabrique de Lille, parce que cet atelier fut fondé, suivant lui, par des Hollandais en 1640. Mais en quel lieu ces Hollandais avaient-ils appris leur art ? Dans la ville inconnue, sans doute, où l'on fabriquait de la porcelaine à pâte tendre dès l'année 1614. En effet, M. A. Demmin cite une résolution des États généraux de Hollande, qui accorde « un brevet d'invention de cinq ans à Claes Jansz Wytmans, natif de Bois-le-Duc, pour la fabrication de toutes sortes de porcelaines, pareilles en matière et décor à celles des pays étrangers » (p. 455).

Au lieu de s'arrêter à une première pensée qu'il avait eue et de voir qu'il s'agit ici de ces imitations des porcelaines orientales dont le musée céramique de Sèvres possède de si trompeurs exemplaires, l'auteur croit qu'il est question de la porcelaine à pâte tendre. Il pouvait aussi ne point songer qu'il avait sans doute mis la main, sans le savoir, sur l'inventeur d'un produit appelé *girasol*. Ce girasol était un verre rendu opaque par son mélange avec de l'émail blanc et décoré avec des émaux colorés, de façon à imiter les porcelaines de la Chine ou du Japon : fait qui est d'autant plus probable, que ce même Wytmans avait déjà obtenu un brevet pour la fabrication du verre.

La seule partie du *Guide* qui pourrait avoir quelque valeur est celle qui se rapporte aux fabriques hollandaises. On y rencontre quelques marques authentiques relevées dans les archives de l'hôtel de ville de Delft; mais nous avons vu avec quelle sûreté de science les procédés de fabrication en étaient expliqués et avec quelle vaillance de critique l'histoire en était racontée; car cette prétention de vouloir que l'art de la faïence hollandaise ait précédé toutes les autres, et que les grands artistes de la Hollande aient peint sur faïence gâte tout, de même que les affirmations les moins justi-

fiables mettent en suspicion des faits possibles, mais que l'on met en avant sans les étayer d'aucunes preuves.

Ainsi en est-il pour la fabrication des grès. On est dans l'habitude, en France, de tout attribuer aux Flandres, tandis que M. A. Demmin affirme qu'une grande partie provient des ateliers de Cologne et de Mayence, et que ce sont des inscriptions et des armoiries allemandes qui se trouvent sur la plupart des pièces que l'on rencontre. Mais nous avons si souvent éprouvé et montré qu'il fallait se tenir en garde contre ce que le *Guide* avance, que quelque chose de plus serait nécessaire pour nous donner une certitude. Il est bien entendu qu'il faudrait encore beaucoup plus que ce plus là pour nous faire croire aux grès du VIIIe siècle, qu'ils soient ou non « à cérames communs » (pages 113 et 162); expression dont nous voudrions bien avoir l'explication, sous peine de croire qu'elle ne signifie rien.

Parmi tous ces produits céramiques, il en est un dont M. A. Demmin ne se doute pas ; c'est le carreau en terre estampée, rempli dans le creux de l'étampe d'une terre de couleur différente, puis vernissé; carreau qui a servi de pavage pendant tout le moyen âge, et dans tous les pays, au moins depuis le XIe siècle jusqu'au XVIe. Les exemplaires n'en sont pas rares cependant : quelques ouvrages en traitent spécialement; la matière est importante, et si l'on n'en connaît pas les centres de production, il est très-facile d'en préciser l'époque d'après le style des ornements. Le *Guide* passe au milieu de tout cela sans y jeter un regard. Mais avec quel plaisir il s'embrouille au beau milieu des fabriques italiennes, où il donne des passages aussi instructifs que celui-ci :

« CHAFFAGIOLO ou CAFFAGIO.

« Faïence émail stannifère. 1570.

« J'ai vu un plat portant *in Chaffagio la fato adj. 21, 1570*, et un autre de cette même fabrique fait partie du musée Sauvageot, sous le nº 787. Sur une assiette nº 2962, au musée Kensington, on lit : « S. P. Q. R » (p. 246).

Puis quelques pages plus haut, sans se douter qu'il s'occupe d'un produit de la même fabrique, le « *Guide* » nous renseigne de cette façon. Après avoir parlé du plat de Monte qui appartient au musée de l'hôtel de Cluny, et d'un plat du musée de Berlin marqué d'un M, il ajoute : « Un autre plat de Gafagizotto, du musée de Cluny, est marqué *Gafagizotto*.

« Le nº 16, plat en camaïeu bleu, représentant « des cavaliers en marche » au Musée Campana, est attribué à Ravenna, mais je le crois de Savone. On voit au revers la marque d'un écusson » (p. 240).

Puisqu'il parle de cet écusson bien connu pour être la marque de Savone, pourquoi M. A. Demmin ne le donne-t-il pas à l'article de cette ville? Ce serait exact; mais il préfère nous dire qu'un plat marqué Gafagizotto, l'une des formes du nom de Caffagiolo, est probablement de... Gafagizotto. Il ne manquerait plus qu'il fût de Delft ou de Nuremberg.

Et dire que les quarante pages consacrées aux faïences italiennes sont toutes de cette force; que, page 228, on donne tout au long le nom de Francesco Xanto Avelli da Rovigo, et que, page 233, on ignore ce que signifie cette signature : *Fra. Xato A. da Rovigo P. Urbino*, et cette autre : *Rovigiese P. Urbino*, où l'on a lu *Ravieges*, alors que l'on a dit plus haut que Xanto signait souvent de son lieu de naissance, fait possible, mais dont nous n'avons point encore rencontré d'exemple.

Nous avons relevé déjà quelques agréables erreurs de lecture commises par M. A.

Demmin, qui de Botega a fait Bologne; en voici une autre plus plaisante encore, qui transforme une date en une enseigne suivie d'un nom de ville.

« J'ai vu un magnifique surtout de table, en polychrome, qui portait l'inscription : *Della fabrica di Gio. Batta Amonibon* (*ou Amionibon*) *nalle none di vicen. An. 1755* (*sic*), que l'on doit traduire : De la fabrique de Jean-Baptiste Amonibon, au « vieux noir de Vicence » (p. 254). Suivant nous il faut lire : *nelle nove di decen. A. 1755...* « le neuf de décembre 1755, » de même que *Amonibon* est Antonibon, qui rétablit la fabrique de Bassano à la fin du XVIIe siècle.

Nous avons dit que le nom d'Auguste Hirschvogel de Nürnberg revenait dans le « *Guide* » avec une persistance fatigante. Nous l'avons déjà vu enseignant son art à Bernard Palissy, qui va lui demander des leçons dans sa patrie, vers 1539. Maintenant le voilà à Venise en 1520, y important l'art de la faïence fine (p. 245) et s'y mariant (p. 171). C'est Albrecht Durer qui en fait foi dans sa correspondance. Il est vrai qu'il y est question d'un Bernard Hirschvogel; mais ces artistes sont si étourdis que « Durer aura sans doute confondu les prénoms » (p. 171). Ce pauvre Durer n'en fait jamais d'autres; et ne s'avise-t-il pas d'écrire d'Anvers en 1520 ou 1521 : « J'ai dîné deux fois avec Fritz Hirschvogel. » « Voilà encore un *Fritz* aussi inconnu que *Bernard*, » ajoute tout naturellement M. A. Demmin avec un profond dédain pour le malencontreux épistolier.

La première édition du *Guide* fourmillait d'erreurs dans la partie relative aux porcelaines européennes. Les dates y étaient mises au hasard. Il y a quelque amélioration à cet égard dans la seconde édition, mais on peut encore y relever les fautes suivantes :

C'est en 1756, et non en 1750, que fut fondée la fabrique de Kelsterbach, dans la Hesse-Darmstadt, et celle de Charlottenbourg en 1790, et non en 1819. Capo di Monte date de 1736, et non de 1734. Quant à Rome, on n'y a jamais fabriqué ni pâte tendre, ni pâte dure, et Chantilly travaillait dès l'année 1725, et non en 1735 seulement.

Si la fabrique de Florence a produit des pièces datées de 1581, elle ne peut être postérieure à la prétendue fabrique hollandaise dont nous avons parlé plus haut et qui n'aurait été autorisée qu'en 1614.

Quant aux marques et monogrammes des peintres de Sèvres, elles sont mal exécutées et incomplètes, de même que la liste des marques de Sèvres est fautive en ce sens qu'on n'y voit point figurer la lettre J qui correspond à l'année 1762, comme M. Riocreux l'a constaté.

Pour les poteries anglaises, il suffit de comparer le *Guide* au livre intitulé *Marks and Monograms* que M. W. Chaffers vient de publier à Londres, pour reconnaître de quelles erreurs fourmille le premier, et quelles omissions il a faites. Du reste, voici comment un de nos correspondants anglais juge le *Guide* :

« Le livre de M. Demmin est très-prétentieux et rempli de bévues. Ses marques sont horriblement dessinées, et il semble n'avoir point une connaissance bien claire du nom des personnes, des lieux ou des choses. »

Ses considérations sur les manufactures anglaises sont tout simplement *ridiculous. Parturiunt montes, nascitur ridiculus mus* [1].

1. M. Demmin's book is very pretentious and full of blunders, his marks horribly sketched, and he seems to have no clear recollection of the names of persons, places, or things. His account of the English manufactures is simply ridiculous. *Parturiunt montes, nascitur ridiculus mus.*

Le mot est dur, mais le *Guide*, avec ses prétentions à l'omniscience et la vanité de ses enseignements, ne le mérite-t-il pas?

M. A. Demmin a prouvé qu'il ne connaît rien à la chimie et à la technologie céramiques, qu'il est brouillé avec la géographie et l'histoire, que l'art lui est étranger, qu'il nie les faits avérés pour en inventer d'apocryphes, qu'il supprime de sa pleine autorité ce qui gêne ses théories pour y substituer ses billevesées, transportant d'un siècle à un autre les hommes et les choses, prenant une date pour une enseigne, une boutique pour une ville, un adjectif pour un peuple, et une marque de possession pour un céramiste. Il a prouvé que ses renseignements sont nuls là où ils ne sont point fautifs. Tout cela parce qu'il ignore ce dont il parle, et parce qu'au lieu de se renseigner pour instruire les autres il se contente d'affirmer ce qu'il prétend, c'est-à-dire que toute la céramique et tout l'art viennent de l'Allemagne et de la Hollande. C'est le dada où il s'est mis en selle.

Quelle belle chose qu'un dada alors qu'on l'a solidement enfourché! Les faits qui se dressent en obstacles, les preuves qui se creusent en fondrières, les raisonnements qui s'enlacent en halliers, on les escalade, on les franchit, on les rompt. Tout empêchement est surmonté; on va arriver au but, mais la monture surmenée s'abat et brise les reins de son cavalier. C'est ce qui est arrivé à M. A. Demmin. Son dada c'est l'antériorité de la renaissance allemande sur l'italienne. A cela il sacrifie tout, les témoignages contemporains, les faits les mieux acquis, les monuments eux-mêmes. Mais après ce grand effort, son livre est la risée de ceux qui savent, le trouble de ceux qui apprennent, et un leurre pour ceux qui ignorent.

ALFRED DARCEL.



LIVRES D'ART

ESSAIS DE CRITIQUE D'ART.— *Salon de* 1863; *Peintures murales de Saint-Germain-des-Prés; Concours des prix de Rome; Envois de Rome*, 1861, 1862, 1863; *Musée Campana, par* M. C. DE SAULT. — *Paris*, Michel Lévy, 1864.



C'EST le titre trop modeste sous lequel un critique des plus habiles et des mieux informés vient de publier en un volume des articles qui ont paru dans le *Temps*. A la finesse des sentiments et des pensées, à la délicatesse de la touche, on reconnaît que l'écrivain pseudonyme est une femme, bien qu'il y ait dans son savoir une fermeté peu commune, et quelque chose de viril dans l'élévation et l'étendue de son esprit. Avant de prendre la plume pour écrire sur les arts, l'auteur s'y est préparé par de fortes études; il a visité les musées de l'Europe; il a vu les grands peintres où il faut les voir: chez eux; il a courageusement appris, non pas seulement l'italien, qui s'apprend sans courage, mais l'anglais et l'allemand; l'allemand, surtout, qui est la langue dans laquelle ont écrit les pères de l'esthétique moderne. Ce n'est donc qu'après s'être armée de toutes pièces, que Mme C. de Sault s'est présentée dans cette carrière dont nous avons connu toutes les difficultés, tous les déboires, et où nous avons vécu assez longtemps déjà, pour nous permettre d'en faire les honneurs à notre gracieux et savant confrère.

Il y a quelque vingt ans, nous faisions tous, plus ou moins, de la critique en vertu de nos impressions : aujourd'hui, l'ensemble des études européennes nous force à faire de la critique en vertu des principes, et c'est la seule bonne, après tout, la seule qui ait le droit de s'imposer, ou du moins d'imposer, puisqu'elle parle, non plus au nom d'un individu, mais au nom de la philosophie humaine, telle qu'elle s'est développée depuis Platon jusqu'à Hégel. Mme C. de Sault a des principes, une esthétique, et c'est une grande raison de plus pour qu'elle soit la bienvenue. On s'en aperçoit, du reste, en ouvrant son petit livre presque au hasard. Tout est facile quand on a pris la peine de rechercher les principes : à la lumière qu'ils projettent, les questions se débrouillent et se simplifient, les faits se classent d'eux-mêmes, les incertitudes se dissipent; on y voit clair.

Le Salon de 1863, qui forme la partie la plus considérable des *Essais de critique d'art*, se distingue entre tous par la finesse des aperçus. L'auteur n'est pas jaloux de frapper fort, mais de frapper juste, et comme le disait à ce propos un homme d'esprit :

« Quand on frappe juste, on frappe toujours assez fort. » Faute d'un enseignement qui ait répandu dans le public les saines notions du goût, qui n'est, à tout prendre, que la raison exquise, une quantité de ridicules se sont acclimatés parmi nous, et si la critique n'y mettait bon ordre, ils finiraient par se faire accepter. C'est ainsi, par exemple, que certains peintres se sont permis, depuis les excentricités du réalisme, de donner des proportions épiques à des scènes familières, de peindre des chiens de grandeur colossale, de grossir outre mesure ce qui doit rester intime; ces peintres ressemblent à des causeurs qui prendraient un porte-voix pour jaser au coin du feu. D'autres artistes dépensent beaucoup de talent pour remonter au xve siècle, en s'efforçant d'oublier tous les progrès accomplis dans l'intervalle. Ils se battent les flancs pour être ingénus. Ils se bourrent d'érudition afin qu'on les croie d'une ignorance naïve, et, dans la fleur de la jeunesse, ils retombent de bonne grâce en enfance. D'autres ont composé une recette pour peindre la bataille : tirez sur le tableau deux diagonales; au point d'intersection, placez un uniforme de colonel de zouaves. Vous avez quatre triangles à remplir : celui d'en haut sera occupé par le ciel et par la fumée, les fabriques garniront les triangles latéraux. L'un des côtés montants du triangle inférieur sera formé par des soldats vus de dos ou de profil perdu, *ad libitum*, qui s'avanceront à peu près en bon ordre vers le théâtre du combat; l'autre côté sera réservé aux morts et aux blessés, et en général aux figures de face. Le premier plan est abandonné à la liberté de l'artiste qui peut là rembourrer à son aise les uniformes, et combiner les entrelacements de bras et de jambes, de poteaux et de ruines.

Ces ridicules et beaucoup d'autres ont été signalés par Mme C. de Sault avec une ironie sans aigreur qui reste toujours dans le ton de la bonne compagnie. Ce que l'auteur aime le mieux et ce dont il parle le plus volontiers, c'est la peinture monumentale, particulièrement celle de M. Hippolyte Flandrin à Saint-Germain-des-Prés. Il en dit et il en comprend à merveille les grandeurs austères, la sobriété solennelle, l'orthodoxie scrupuleuse au double point de vue de la religion et de la peinture, mais il adresse à M. Flandrin une observation remarquable : « Biographe d'un Dieu incarné, dit-il, l'artiste n'a exprimé ni les grands mouvements et les grandes passions de la vie humaine en général, ni les caractères distinctifs de la vie sociale. Dans les compositions des peintres anciens, la part principale appartenait aux spectateurs des scènes évangéliques; chez M. Flandrin, les spectateurs sont absents : il n'y a pas un personnage épisodique. La naissance du Christ, son Baptême n'ont pour témoins que des anges... Le contraste entre les deux systèmes marque la différence des temps. Les Hemling, les Van Eyck, et Masaccio et les autres Italiens, et plus tard Rembrandt, ont peint la foi chrétienne, le christianisme vivant d'une vie sociale, nationale et populaire; M. Flandrin est un Alexandrin qui peint l'idée chrétienne telle que nous la voyons de nos jours, s'élevant aux régions solitaires de l'histoire. »

Un travail plein de sens et de sagacité sur le musée Campana complète les *Essais de critique d'art*, sans obéir aux préventions qui gouvernent l'esprit de nos archéologues et enchaînent leur jugement. Mme C. de Sault ne craint pas de réagir contre certaines admirations auxquelles nous sommes façonnés par la mode. Ce que dit l'écrivain touchant les majoliques italiennes est on ne peut plus juste. Il trouve, avec raison, plus singuliers que beaux les paysages, les monuments en perspective et les scènes historiques déployés sur le fond d'un plat ou sur la panse d'un vase, comme on les voit sur les ouvrages de Faenza, de Gubbio, de Castel Durante. « Si nous exceptons, dit-il, les produits de la fabrique d'Urbin, contemporains de Raphaël, produits où l'ornementation

reste subordonnée à la forme générale, toujours noble et belle, de l'objet, nous n'hésiterons pas à déclarer les célèbres majoliques d'Italie inférieures à la faïence hispano-moresque, d'une part, et, d'autre part, aux œuvres de Bernard Palissy. »

En vérité, la critique d'art a fait une excellente recrue dans la personne de Mme C. de Sault. Entré en lice au moment où l'esthétique prend une importance qu'elle n'avait encore jamais eue, notre nouveau confrère est sûr d'y trouver une place éminente, puisqu'il y apporte, avec la fine précision et l'élégante clarté de l'esprit français, une philosophie sans pédantisme dont les qualités, autrefois mal comprises, ont maintenant tout leur prix.

CHARLES BLANC.



LA BIBLIOTHÈQUE DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS.

NE bonne nouvelle, une nouvelle de jour de l'an, que nous allons apprendre aux travailleurs sérieux, aux amateurs délicats et raffinés : la Bibliothèque de l'École des beaux-arts sera ouverte pour la première fois au public, le 1er janvier 1864.

Mais d'abord, qu'est-ce que la Bibliothèque des beaux-arts? demanderont la plupart de nos lecteurs qui n'en soupçonnent pas même l'existence. — C'est une collection de cinq à six mille volumes précieux qui avait été formée à l'usage des professeurs de l'École, et qui s'était peu à peu enrichie par quelques acquisitions, par des dons volontaires et surtout par les envois du bureau des souscriptions au ministère d'État. La partie capitale et absolument originale de cette collection se compose des travaux que les règlements de l'Académie exigent des pensionnaires de l'École de Rome, particulièrement des architectes, des graveurs en pierres fines et en médailles.

Cent soixante-huit volumes grand-aigle renferment des dessins d'architecture, les esquisses originales des concours depuis cent ans, les calques des dessins faits à Rome par les architectes de l'École pour leur propre compte, les restaurations fournies par les pensionnaires de quatrième année, les esquisses du concours des médailles, depuis l'origine, et enfin tous les grands prix.

Ce sont là certainement des richesses inestimables, des documents uniques, très-utiles pour l'histoire, très-curieux pour l'étude, qui demeuraient presque inconnus, et que rien ne saurait pourtant remplacer. Nous ne pouvons donc qu'applaudir à la pensée de rendre public un aussi précieux dépôt, et ce qui n'est pas moins digne d'éloges, c'est l'empressément avec lequel cette pensée a été accueillie et secondée par l'honorable bibliothécaire, M. Vinet, dont la responsabilité devenait ainsi beaucoup plus lourde et la besogne beaucoup plus considérable.

C'est à partir du 1er janvier, disons-nous, que la Bibliothèque des beaux-arts sera ouverte au public, cinq ou ou six jours de la semaine, et quatre ou cinq heures par jour, suivant la saison, dans une salle du premier étage, aussi grande que le Cabinet d'Estampes de la rue Richelieu. La salle a été disposée et meublée par M. Duban, avec un excellent goût. Elle était ornée déjà des morceaux de réception présentés par les membres de l'ancienne Académie de sculpture, tels que François Dumont, Antoine Vassé, Bouchardon, les Adam, les Slodtz, et Pigalle et Saly et autres. Dans cette salle, soixante personnes pourront trouver place à des tables arrondies et commodes. Pour les formats atlantiques, deux épines à pupitre sont établies dans l'axe de la salle, avec avant-corps pour les restaurations de Rome, dont le format est d'une grandeur exceptionnelle. Il va sans dire que Bibliothèque est toute spéciale et ne renferme que des ouvrages d'art, d'esthétique et d'archéologie. Si nous sommes bien informé, les conditions d'admission seront aussi libérales que possible.

Il faut l'espérer, ce n'est pas seulement aux hommes de lettres, à nos collaborateurs et à nos confrères les critiques de la presse que la Bibliothèque des beaux-arts sera utile: c'est aux artistes, dont l'éducation archéologique et théorique est si négligée. Nous vivons dans un siècle où la critique a pris une telle importance, qu'elle est devenue presque un art, et il n'est plus permis maintenant aux sculpteurs ou aux peintres de commettre telles ou telles fautes que l'on pardonne aisément aux anciens maîtres. Sans tomber dans l'érudition, qui n'est point leur fait, les artistes ont besoin de cultiver leur esprit; ils ont besoin d'une éducation esthétique, et rien n'était plus à propos que de créer à l'École une chaire pour l'esthétique et l'histoire de l'art. Dans tous les pays, les grands maîtres furent des hommes instruits, éclairés, capables de vivre en compagnie des poètes et des philosophes. Les peintres ignorants n'ont jamais été et n'ont pu être que des patriciens étonnants, mais grossiers, comme le Caravage, par exemple. Il faut d'ailleurs être de son temps, et un artiste aujourd'hui ne serait pas du nôtre, s'il ne cherchait à élever son esprit, à agrandir ses idées, à connaître, non-seulement la peinture, s'il est peintre, ou la sculpture, s'il est sculpteur, mais l'ensemble des trois grands arts du dessin; car il est impossible d'en bien comprendre un seul, si on ne les connaît pas tous.

C'est donc, encore une fois, une très-heureuse innovation que l'ouverture de la Bibliothèque des beaux-arts au public. Pour le dire en passant, les travailleurs pourront là vérifier ce que nous disions en finissant le premier livre de la *Grammaire des arts du dessin,* savoir: que les monuments de la Grèce, ceux où sont écrits en marbre les grands et vrais principes de la belle architecture antique, n'ont été explorés par nos architectes qu'à partir de 1846! qui est l'année où M. de Salvandy fonda l'École d'Athènes; qu'ainsi la Renaissance proprement dite, celle qui a son origine et sa légitimité dans la connaissance des exemplaires beaux et purs, est, en réalité, toute récente. Transportées dans une bibliothèque désormais publique, les magnifiques restaurations des quinze dernières années, notamment celles du temple d'Égine par M. Garnier, de l'Érechthéion par M. Tétaz, des Propylées par M. Desbuissons, du Parthénon par M. Paccard, seront d'une immense utilité pour ceux qui les consulteront, en même temps qu'elles mettront en lumière le mérite éminent de ces architectes, dont les travaux avaient été enfouis jusqu'à présent dans un coin ignoré de la Bibliothèque de l'Institut, où ils restaient à peu près inabordables.

CHARLES BLANC.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

EUGÈNE DELACROIX

DEUXIÈME PARTIE[1]



IEN des peintres auraient vécu toute leur vie sur les souvenirs d'un voyage au Maroc. L'impression que leur eût faite un pays inexploré avant eux, l'originalité des costumes et des mœurs, le rôle que joue dans la vie des Marocains le plus pittoresque des animaux, la nouveauté d'une lumière qui est splendide sans être aveuglante, tout cela eût suffi à défrayer d'un bout à l'autre une carrière d'artiste, celle par exemple d'un Léopold Robert, d'un Decamps, d'un Marilhat. Mais Delacroix était capable d'embrasser les horizons les plus divers et d'atteindre à l'universalité, ne fût-ce que par la souplesse et la pénétration. Il avait d'ailleurs l'esprit vaste, parce qu'il l'avait agile et singulièrement élevé : c'était, comme dit Chenavard, une nature ailée.

Il lui fallut une intelligence supérieure pour ne pas succomber à la situation compromettante que lui faisait l'enthousiasme des romantiques. Dans le monde, où il figurait, nous l'avons dit, avec tant de distinction, il exerçait un ascendant ou, pour dire mieux, une séduction irrésistible. Il déconcertait ses adversaires par l'accent d'une conviction ardente; il gagnait à sa cause de brillants journalistes; il subjuguait les femmes influentes; il avait pour lui la jeunesse, et il n'était pas jusqu'aux morsures de la critique ennemie qui ne servissent à sa renommée dans un pays comme le nôtre, où l'on ne cède l'admiration qu'après l'avoir longtemps contestée, disputée, où l'on se fait arracher la gloire. Quant au

1. Voir pour la première partie de ce travail à la page 5 de ce volume.

gros du public, il ne comprenait rien aux ouvrages d'Eugène Delacroix, et, voyant l'Académie lui fermer ses portes à double verrou, il se croyait parfaitement justifié dans ses répugnances. Que si l'administration eût été hostile à Delacroix autant que l'étaient la bourgeoisie et l'Institut, le peintre serait certainement mort de faim, car il ne vendait pas aux marchands ou aux amateurs pour cinq cents francs de peinture par an. Son atelier était encombré de ses ouvrages, toutes ses toiles lui revenant du Salon pour être accrochées l'une sur l'autre, ou tristement retournées contre le mur.

Heureusement que la direction des Beaux Arts vint au secours de l'artiste. Elle comprit que la véritable grandeur de son talent était la décoration des murailles, la conception des ensembles. Elle y fut du reste sollicitée par des journaux qui avaient l'oreille du ministre. « Nous comprenons dans M. Delacroix un temps d'arrêt, un moment d'hésitation, disait Charles Lenormant [1], mais si le découragement se glissait dans une âme qui a de si justes motifs de se confier en elle-même, le gouvernement serait bien coupable s'il ne poursuivait M. Delacroix dans sa retraite, s'il ne l'obligeait, par l'attrait d'un grand et beau travail, à sortir de l'inaction. J'ai la confiance que le gouvernement ne restera pas longtemps sous le coup d'un pareil reproche. N'allez pas croire toutefois que j'éprouve le moindre embarras à parler de ce que M. Delacroix a exposé; à dire que *Charles-Quint moine de Saint Just,* dont si peu de gens paraissent se soucier, me semble, à moi, une des choses dont je me souvienne, les mieux composées, les plus attrayantes d'expression, les plus sensibles de peinture; à mettre en lumière ce joli portrait d'un écolier de douze ans, si vrai d'intention, si étourdi, modelé avec si peu et si juste, aussi fin de trait, surtout dans la bouche, que quoi que ce soit au monde; à déclarer enfin que, toujours dans mon opinion, les croquis que M. Delacroix a rapportés de son voyage d'Afrique décèleraient un maître d'un ordre peu commun, quand bien même nous n'aurions pas pardevers nous d'autres raisons de l'admirer. Sans doute, il me semble que j'ai un grand procès à instruire contre ce peintre; mais c'est un de ces procès comme, au besoin, je voudrais en intenter à Rubens, à Rembrandt, à Reynolds, je dirai presque à Michel-Ange. Je citerais l'art qui veut refaire la nature au tribunal de l'art qui la suit fidèlement; je réserverais dans l'un comme dans l'autre domaine cette part qui est le produit immédiat du génie et qui ne s'explique pas plus que le génie, et je pense qu'alors j'aurais en moi des raisons solides de

1. *Les Artistes contemporains*, Salons de 1831 et de 1833.

préférence qui me sépareraient de M. Delacroix, à moins qu'il ne consentît à modifier quelques-unes de ses idées ou plutôt de ses habitudes; mais, si jamais je me décide à attaquer M. Delacroix, moi qui en tremble d'avance et qui l'admire en attendant, ce ne sera, je vous jure, qu'à son succès que j'oserai me prendre. »

Ce fut par la décoration du Salon du roi au Palais-Bourbon qu'Eugène Delacroix fit ses débuts dans la peinture décorative, et peut-être faut-il regarder cet ouvrage comme son chef-d'œuvre. Il s'agissait de peindre au plafond huit compartiments inégaux et de remplir sur les parois latérales les tympans de douze arcades, et l'espace compris entre les archivoltes et le plafond. Les quatre grands caissons du soffite étant de forme oblongue sont occupés par quatre grandes figures couchées qui personnifient la Justice, la Guerre, l'Agriculture, l'Industrie, et dans les quatre petits caissons des angles volent les génies de ces divinités symboliques. Rien de plus beau en fait de couleur, rien de plus charmant pour l'œil que ces allégories, partout ailleurs si insignifiantes et si froides. Le jet en est grandiose, le mouvement facile et superbe. Elles sont enchâssées comme des pierres précieuses sur un fond de ciel opulent et profond, qui semble se continuer derrière les pleins de l'architecture, et qui conserve une richesse indescriptible dans l'apparente uniformité de sa couleur. Sur les quatre murs sont représentées la Justice, la Guerre, l'Agriculture, l'Industrie, non plus en images allégoriques, mais par des groupes animés de personnages vivants et remuants, qui représentent en action, ici les bienfaits de la loi, les coupables amenés et condamnés, les crimes poursuivis par le génie des vengeances; là, les malheurs de la guerre, les cyclopes qui forgent des armes, des héros qui marchent au combat, des femmes emmenées en esclavage, des mères éplorées; puis, en regard de ces tableaux sévères sont peintes, d'un côté, les scènes riantes des moissons, et la suite de Bacchus; de l'autre, la navigation qui apporte les trésors d'outre-mer, et la récolte de la soie, et la fabrication des tissus; tout cela revêtu de couleurs qui ne seraient pas plus magnifiques chez Rubens, plus variées, plus généreuses et plus ravissantes chez Véronèse. Sans percer les parois par des perspectives malencontreuses, sans rompre les lignes de l'architecture, mais au contraire en obéissant par tous ses mouvements à ses droites et à ses courbes, en les affirmant, le peintre a fait une véritable décoration murale qui enchante le regard et transporte la pensée dans ces hautes régions où la réalité se confond avec l'allégorie, où la vie raréfiée s'élève jusqu'au symbole. Il semble que les pierres, devenues transparentes, nous laissent entrevoir un monde supérieur, un plus beau

ciel que le nôtre, et des figures que divinisent les tons du prisme fondus dans une harmonie violente.

Ici, du reste, se vérifie d'une manière sensible ce que nous disions du dessin d'Eugène Delacroix et de la faiblesse à laquelle il se condamne quand il peint des figures monochromes, et qu'il abandonne ainsi l'indispensable instrument de son génie, la couleur. Pour mieux faire triompher les peintures qui surmontent l'imposte, il a brossé en grisaille sur les trumeaux les huit figures colossales des mers qui bordent la France et des fleuves qui la baignent : l'Océan et la Méditerranée, le Rhône et la Saône, la Loire et la Garonne, la Seine et le Rhin. Mais ces colosses, plutôt charpentés que dessinés, ne présentent ni choix dans les formes, ni grandeur dans le style, ni distinction dans les airs de tête ; ce sont de tristes camaïeux dont la pesanteur se peut à peine concevoir quand on lève les yeux sur les belles figures qui se meuvent dans la décoration d'en haut, notamment sur le cyclope qui bat l'enclume, sur la Force accompagnée de son lion rugissant, sur les femmes basanées ou blanches qui donnent ou qui reçoivent les trésors de l'Inde ; toutes figures, qui, sous le prestige des couleurs, échappent à la critique, parce que le ton en masque la forme, parce que la lumière enveloppe les contours et les dévore, parce que l'œil, fasciné par les charmes d'une harmonie incomparable, perd sa clairvoyance.

Une autre qualité d'Eugène Delacroix, qualité de premier ordre, c'est la composition, c'est l'art d'agencer les vastes ordonnances, de les pondérer sans affectation, de les développer sans morcellement, et surtout de les concevoir avec une convenance parfaite, avec une rare intelligence des passions et des idées, des grands hommes et des grandes choses. Oui, un sentiment original de toutes les poésies, une haute compréhension de l'histoire, voilà ce qui distingue Eugène Delacroix parmi les peintres ses contemporains, en comprenant dans ce nombre ceux des autres nations de l'Europe ; c'est par là qu'il rachète les inégalités de son talent, l'incorrection outrée de ses formes, son inaptitude à saisir la beauté individuelle, son impuissance à modeler un portrait et à s'exprimer autrement que par la couleur, ou ce qui revient au même, par des ensembles. Des ensembles, disons-nous, car Eugène Delacroix est un maître qui jamais ne pense au morceau, ne s'arrête au détail ; toujours il embrasse la synthèse, toujours il voit le tout à la fois. Ce dut être un beau moment de sa vie que celui où on lui confia les décorations de la bibliothèque de la Chambre, dans ce même Palais-Bourbon où il avait déjà peint le Salon du roi. Quelle vaste et noble tâche ! cinq coupoles à peindre entre deux grands hémicyles, et pour sujet, l'histoire intellectuelle



LA GUERRE

Salon du Roi au Corps législatif).

du monde antique, depuis l'aurore de la civilisation jusqu'aux ténèbres de la barbarie, depuis les premiers chants d'Orphée, jusqu'aux rugissement d'Attila! Cependant, comment raconter cette histoire de l'antiquité qui est celle du génie de l'homme à la fleur de l'âge? Faudrait-il suivre les événements dans leur ordre de succession et de durée? Mais l'esprit a une chronologie qui lui est propre et qui est au fond plus sûre et plus vraie que celle des annalistes. Les faits importants de l'histoire humaine ont pour le philosophe des dates secrètes qui en disent l'origine et la signification beaucoup mieux que ne le font les dates véritables enregistrées dans le calendrier des siècles. Eugène Delacroix, se conformant aux divisions de l'architecture, a partagé l'antiquité en cinq zones: les sciences, la philosophie, la législation, la théologie, la poésie[1]. Chacune de ces zones est partagée elle-même en quatre tableaux qui s'encadrent dans les quatre pendentifs de chaque coupole, la partie supérieure de la calotte n'étant qu'un ciel qui a été malheureusement brossé par une

1. Le lecteur ne trouvera pas superflu que nous donnions ici, par le simple énoncé des sujets, une idée du plan qu'a suivi le peintre dans la distribution de ce grand ouvrage :

Premier hémicycle. Orphée apporte la civilisation à la Grèce, et lui enseigne les arts de la paix. Charmés par les sons de sa lyre, les hommes sauvages se groupent autour de lui, les fleuves et les naïades sortent des eaux, les centaures étonnés quittent leurs forêts. Sous les auspices de Cérès et de Minerve, qui planent dans les airs, les mains pleines d'épis et d'oliviers, les premiers laboureurs essayent la première charrue attelée de bœufs. Deux chasseurs éventrent des victimes suspendues aux branches d'un chêne. La scène est encadrée dans un paysage agreste et plein de lumière.

Première coupole. *Sciences.* Aristote décrit les animaux qu'Alexandre lui envoie des pays conquis. Un esclave apporte dans ses bras une gazelle, un autre esclave tire par la corne un daim qui se cabre. — Pline l'Ancien étudie l'éruption du Vésuve sous une pluie de cendres et de lave; un secrétaire écrit sous sa dictée, tandis qu'un esclave accoure effaré vers eux. — Hippocrate refuse les présents d'Artaxercès, vases précieux et coffres d'or, que lui présentent des satrapes à genoux. — Archimède, méditant ses problèmes de géométrie, n'entend pas le soldat romain qui, par une fenêtre ouverte, va le percer de sa lance.

Deuxième coupole. *Philosophie.* Hérodote interroge les Mages, dépositaires des traditions antiques. Il monte les degrés d'un temple égyptien; des prêtres le reçoivent sur le seuil. — Les bergers chaldéens observent les astres et inventent l'astronomie. — Mort de Sénèque. Les veines ouvertes, il est soutenu par des esclaves; sa femme s'arrache les cheveux; un centurion assiste à son agonie. — Socrate et son génie familier. Il est assis dans un bocage. Le génie ailé entoure sa tête et semble lui souffler à l'oreille ses pensées.

Troisième coupole. *Éloquence, Législation.* Numa et Égérie. Le roi, couché sur la mousse dans un bocage, recueille les paroles de la nymphe, qui a quitté sa grotte et qui a encore un de ses pieds dans l'eau. — Lycurgue consultant la Pythie. Il s'avance,

main étrangère. Pour le dire en passant, rien de plus ingrat que les surfaces à couvrir formant des hexagones plus larges que hauts, et serrés en bas par des lignes courbes dont la convexité mange encore une partie de l'espace. Emprisonné dans cette inexorable géométrie, le peintre n'en a pas moins développé une à une les phases de son poëme avec une admirable intuition des époques et des races, et en accordant toujours sa lyre au diapason de l'histoire.

Il ne faudrait pas moins qu'un livre entier pour décrire amplement ce travail immense, où chaque image est une pensée, où chaque figure personnifie un monde, où apparaissent tour à tour les sociétés égyptienne, grecque, romaine et juive. D'autres ont décrit d'un style magnifique ces vingt-deux compositions, qui par leur enchaînement n'en font

tenant une branche de laurier et montrant le chevreau qu'il vient de déposer sur l'autel. Assise sur son trépied, les jambes croisées, le coude sur son genou, le menton dans sa main, la prêtresse médite sa réponse. — Démosthènes haranguant les flots de la mer. Il se promène sur la grève, faisant le geste de l'orateur qui apostrophe la foule. Sa figure est encadrée dans un petit golfe que forment deux petits promontoires. Deux Athéniens l'observent du haut d'un rocher. — Cicéron dénonçant Verrès. Le peuple s'agite sous les portiques du Forum; Cicéron lui montre d'un geste animé les vases précieux volés par le proconsul.

Quatrième coupole. *Théologie*. Adam et Ève chassés du Paradis. Ève est assise dans le bas de la composition. Plus haut, Adam se courbe, honteux, sous la malédiction de l'archange qui fait flamboyer sur eux son glaive dans une gloire de feu. — Les Juifs captifs à Babylone. Un homme, une femme, un enfant sont assis dans l'attitude de l'abandon et du désespoir sur les bords de l'Euphrate, à l'ombre de quelques arbres. Plus loin, une femme couchée sur le ventre jette un regard fixe et désolé sur l'horizon lumineux. Dans le fond, on aperçoit Babylone dévorée par le soleil*. — La Mort de saint Jean-Baptiste. Le précurseur gît décapité au pied des marches du palais d'Hérode. Le bourreau, appuyé d'une main sur son épée rougie, tient de l'autre la tête coupée et la pose dans le plat que lui présente Salomé.

Cinquième coupole. *Poésie*. L'éducation d'Achille. Le centaure Chiron portant Achille en croupe, lui montre du doigt la proie qu'il doit viser. Le jeune héros, vu de dos, comme le centaure sur lequel il est monté, lance une flèche. — La muse inspirant Hésiode. Le poëte est endormi, la tête renversée, sa houlette entre ses jambes. Son troupeau est épars dans la vallée; au dessus de lui plane sa muse, enveloppée avec grâce dans une draperie que soulèvent les souffles de l'air.

Deuxième hémicycle. Attila, suivi de ses hordes barbares, extermine l'Italie et les arts. Les Huns descendent des Alpes, se précipitent sur l'Italie, la ravagent et l'incendient. Un nuage de fumée noire les précède; leurs chevaux foulent aux pieds des ruines et des cadavres. Au milieu du tableau, le héros de l'extermination, monté sur un cheval hérissé et furieux, frappe de sa masse d'armes l'Italie mourante dont la couronne est brisée. Les peuples épouvantés s'enfuient emportant leurs dieux et leurs trésors.

* Voir à la fin de l'article la gravure de ce sujet.

qu'une, et dont les ensembles séparés ne forment qu'un seul et indissoluble ensemble. L'imagination la plus abondante et la plus fiévreuse qui fut jamais, s'est violentée cette fois pour se soumettre à un ordre régulier. L'enthousiasme du peintre a été contenu, refréné par la sagesse du poëte recueilli. Marquer en quoi consistent la supériorité d'Eugène Delacroix et son infériorité, dire généreusement ce qui nous paraît de son génie lumineux, météorique, sans voiler toutefois l'énormité de ses défauts; avant tout, faire toucher au doigt, s'il est possible, ses qualités souveraines de poëte et de coloriste, voilà ce que nous voulons ici de préférence.

S'il l'on est doué d'une bonne vue, c'est de loin et en clignant un peu les yeux qu'il faut regarder les ouvrages d'Eugène Delacroix, particulièrement les hémicycles et les coupoles de la Bibliothèque du Palais-Bourbon; ainsi placé à une distance relative, le spectateur n'aperçoit plus ce qui affligerait son regard : les contours par trop forcés ou lâchés, les tortures de la forme, le déplacement des muscles et surtout la négligence vraiment déplorable de ces extrémités dans lesquelles se sont complu les grands maîtres; il ne distingue plus ces mains crochues et crispées qui ressemblent si souvent à des griffes, ces pieds modelés à la hâte, et pour ainsi dire à la grosse, d'une touche indécise, impatiente et rudimentaire. Au contraire, il ne voit que la beauté de l'œuvre, et avant même de connaître la pensée du peintre, il est préparé à la comprendre par le premier aspect du tableau, ou plutôt par une sorte de mélodie qui s'en dégage comme un prélude, mélodie grave ou légère, mélancolique ou triomphante, douce ou tragique. Quelle action se passe là-bas dans ce tableau d'une harmonie froide et stridente? C'est la mort de Sénèque regardant d'un œil stoïque s'échapper sa vie qui se précipite avec son sang. Quel drame s'annonce plus loin par cette lumière d'un violet sinistre? C'est la mort de Pline l'Ancien, qui va être englouti par l'éruption du Vésuve. Partout, chez Delacroix, la coloration est éloquente, d'une éloquence infaillible. C'est, je le répète, que sans rien savoir encore du sens des figures, de leur pantomime, de leur rôle, on est averti de l'émotion qu'on ressentira, et que le tableau renversé, la décoration vue à l'envers, produiraient déjà l'impression voulue, ou du moins frapperaient sur l'âme les premiers coups.

De plus près, maintenant, vous verrez combien est subtile et pénétrante l'intelligence qui a conçu tant de compositions variées, dont chacune doit répondre à une des étapes de la civilisation antique. Nous voici, par exemple, devant le pendentif qui représente *Socrate et son démon familier*. La profonde méditation du philosophe, le calme qui règne dans son

esprit sont exprimés, comme chez Rembrandt, par une peinture en quelque sorte silencieuse. Nous sommes au bord de l'Ilissus, au milieu d'un bocage plein de mystère, sous les ombrages où le maître se plaisait à disputer avec Phèdre sur l'essence du beau. Socrate est enveloppé d'une robe dont le ton rouge est grandement rompu par les ombres transparentes et multipliées que forme la souplesse des plis. Ce rouge puissant, mais discret, n'est rappelé que dans le nu des bras et des jambes où circulent le sang et la vie. A ne voir que son masque écrasé, faunesque et vulgaire, cette figure de Socrate serait sans intérêt, sans dignité aucune, sans noblesse; mais le peintre l'a représenté accompagné de son génie, et comme la peinture est un art qui doit donner un corps à toutes ses conceptions, il l'a personnifié, ce génie, entourant d'une auréole de lumière le front du philosophe, dont il semble faire éclore les pensées, comme un oiseau divin, sous la protection de ses ailes étendues. La douce lumière qui émane de cet ange encore païen est une lumière surnaturelle, purement idéale et qui vient de l'âme, car ce bocage est fermé aux rayons de soleil, le mystère en creuse les ombres et les tranquillise. Cependant le tableau conserve une intensité sourde par le contraste énergiquement osé d'une grande masse verdoyante avec la robe rouge de Socrate, dissonance hardie qui est résolue avec une habileté merveilleuse. Dans le vert du bocage s'évanouit le bleu nuancé de la draperie qui couvre les jambes de la figure ailée, dont les pieds nus font écho à tous les tons de chair. Les ailes, d'un violet rabattu, renferment un élément secret de rouge, et ainsi les antipodes de la couleur se réconcilient en se pénétrant à l'aide des couleurs médiatrices, et aussi à l'aide des formes que l'artiste a choisies et de la place qu'il leur a donnée dans sa composition. C'est ainsi que la barbe grise, les cheveux gris du philosophe et sa peau colorée préparent la lumière tiède de l'auréole dont le ton forme une transition naturelle à la chevelure, d'un blond ardent, qui couronne la tête du génie.

Nous avons dit dans la première partie de ce travail que Delacroix inventait sa forme pour sa couleur. Cela est vrai de tous les grands coloristes, rigoureusement vrai, en ce sens que là où le coloris doit triompher, il faut lui ménager des espaces, lui accorder tels accessoires qui seront des prétextes pour répéter en mineur le ton principal; il faut obéir tantôt à la nécessité de juxtaposer les contraires, tantôt à celle de rapprocher les semblables. Chez les coloristes, en un mot, la couleur, même à leur insu, commande la composition. Elle est obligée d'assurer son empire aux dépens de la forme, et cette supériorité, forcément usurpée, de la couleur, est justement ce qui fait l'infériorité du coloriste, quand il n'est

pas autre chose, quand il n'a pas, comme Eugène Delacroix, des qualités d'un autre ordre. Que d'exemples nous pourrions citer de ces empiétements de la couleur sur la forme, sans sortir de la Bibliothèque du Corps législatif! Dans la *Mort de saint Jean-Baptiste*, une draperie rose violacé a été posée sur la rampe de l'escalier, uniquement pour faire opposition au ton complémentaire de jaune sali qui s'étend sur les murailles du palais ou de la prison; car la rampe dont nous parlons n'appartient ni à une prison ni à un palais, et n'a été mise là que pour porter une draperie nécessaire au jeu des couleurs. Dans le pendentif où l'on voit *Numa consultant Égérie*, une petite masse de lauriers-roses a été placée tout exprès pour être opposée à la grande masse de vert sur laquelle est couchée la figure du roi romain. Dans la composition nocturne et solennelle des *Bergers chaldéens* observant les étoiles, l'un des bergers porte un bonnet rouge tirant sur l'amarante, rouge qui, la nuit, ne devrait pas se voir; mais le peintre s'est permis cette licence pour compléter la masse insuffisante d'orangé très-sombre qu'il fallait opposer, à l'horizon, au grand ton bleuâtre répandu sur tout le tableau; peut-être aussi parce que le pendentif correspondant, celui de *Socrate*, exigeait cet écho affaibli du rouge qui en est la couleur la plus voyante.

Pour nous faire bien comprendre touchant les innovations apportées dans la peinture par Eugène Delacroix, il nous est nécessaire de rappeler ici, en peu de mots, les principes de la couleur. Bien des gens supposent que le coloris est un pur don du ciel et qu'il a des arcanes incommunicables : c'est une erreur; le coloris s'apprend comme la musique. De temps immémorial, les Orientaux en ont connu les lois, et ces lois se sont transmises de génération en génération, depuis les commencements de l'histoire jusqu'à nous. De même que l'on fait des musiciens, au moins corrects et habiles, en leur enseignant le contre-point, de même on peut former les peintres à ne pas commettre de fautes contre l'harmonie, en leur enseignant les phénomènes de la perception simultanée des couleurs. Ce qui ne peut sans doute se communiquer, ce qu'on ne saurait apprendre, c'est l'âme, c'est l'inspiration, qui fait trouver au musicien un chant sublime comme la *prière de Moïse*, au coloriste une synthèse mélodieuse, un concert pathétique, comme le tableau de *Hamlet devant le fossoyeur*. Eugène Delacroix n'était pas seulement en possession des règles mathématiques de la couleur; il en comprenait les harmonies morales, il en savait mieux que personne au monde le langage dramatique, la poésie, et voilà véritablement le secret qu'il n'a dit à aucun élève; mais ses méthodes de coloration, elles sont tellement sûres que jamais la plus petite méprise ne lui est échappée; elles sont calculées avec tant de



PISAN.

HAMLET DEVANT LE FOSSOYEUR

(Tableau de la collection de M. Cottier).

rigueur que si l'on essayait d'enlever ou d'ajouter un seul ton dans son tableau, si on en modifiait la nuance, ou qu'on en voulût changer la place, la machine entière s'écroulerait. Il en est bien autrement de la plupart de nos peintres : vous pourriez indifféremment mettre du rouge sur une draperie qui est bleue, ou du bleu sur une draperie qui est rouge, transporter à droite ce qui est à gauche, et placer en haut ce qui est en bas, le tableau ne serait ni plus ni moins agréable, ni plus ni moins discordant, parce que les couleurs ont été motivées par un simple caprice de l'artiste, ou bien par le ton local des objets pris *séparément* dans la nature, lequel ton, en passant de la palette sur la toile, s'y est immédiatement dénaturé au point de n'être plus reconnaissable. Tout cela, parce que les éléments du coloris n'ont pas été analysés et enseignés dans nos écoles, parce qu'on regarde en France comme inutile d'étudier les lois de la couleur, d'après ce faux adage qui court sur les bancs : on devient dessinateur, on naît coloriste.

Les anciens n'ont admis que trois couleurs primaires, le jaune, le rouge et le bleu, et les peintres modernes n'en admettent pas d'autres. Ces trois couleurs, en effet, sont les seules indécomposables et irréductibles. Tout le monde sait que le rayon solaire se décompose en une suite de sept couleurs, que Newton a appelées *primitives* : le violet, l'indigo, le bleu, le vert, le jaune, l'orangé et le rouge; mais il est clair que le nom de *primitives* ne saurait convenir à trois de ces couleurs qui sont composites, puisque l'orangé se fait avec du jaune et du rouge, le vert avec du jaune et du bleu, le violet avec du bleu et du rouge. Quant à l'indigo, il ne saurait compter non plus parmi les couleurs primitives, puisqu'il n'est qu'une variété du bleu. Il faut donc reconnaître avec l'antiquité qu'il n'y a dans la nature que trois couleurs véritablement élémentaires, lesquelles, en se mélangeant deux à deux, engendrent trois autres couleurs composées, dites *binaires*, l'orangé, le vert et le violet.

Ces rudiments, développés par des savants modernes, tels que Charles Bourgeois et M. Chevreul, ont conduit à la notion de certaines lois qui forment une lumineuse théorie des couleurs, théorie qu'Eugène Delacroix possédait scientifiquement et à fond, après l'avoir connue par instinct. Qu'on nous permette d'en dire ici quelques mots, sauf à nous étendre davantage en temps et lieu[1]. Si l'on combine deux des couleurs primaires,

1. Les développements que comporte ce que nous allons dire de la couleur ne seraient peut-être pas ici à leur place. Le lecteur de la *Gazette* les trouvera plus tard dans la *Grammaire des arts du dessin.*

le jaune et le rouge, par exemple, pour en composer une couleur binaire, l'orangé, cette couleur binaire atteindra son maximum d'éclat dès qu'on la rapprochera de la troisième couleur primaire, non employée dans le mélange. De même, si l'on combine le rouge et le bleu pour en produire le violet, cette couleur binaire, le violet, sera exaltée par le voisinage immédiat du jaune. Enfin, si l'on combine le jaune et le bleu pour en former le vert, ce vert sera exalté par le voisinage immédiat du rouge. M. Chevreul appelle avec raison *complémentaires* chacune des trois couleurs primitives par rapport à la couleur binaire qui lui correspond[1]. Ainsi le bleu est complémentaire de l'orangé, le jaune est complémentaire du violet, et le rouge complémentaire du vert. Réciproquement, chacune des couleurs composées est complémentaire de la couleur primitive non employée dans le mélange. Cette exaltation réciproque est ce qu'on nomme la loi du contraste simultané.

Si les couleurs complémentaires sont prises à égalité de valeur, c'est-à-dire au même degré de vivacité et de lumière, leur juxtaposition les élèvera l'une et l'autre à une intensité si violente que les yeux humains pourront à peine en supporter la vue. Et par un phénomène singulier, ces mêmes couleurs qui s'exaltent par leur juxtaposition se détruiront par leur mélange. Ainsi, lorsqu'on mêle ensemble du bleu et de l'orangé à quantités égales, l'orangé n'étant pas plus orangé que le bleu n'est bleu, le mélange détruit les deux tons et il en résulte un gris absolument incolore.

Mais, si l'on mêle ensemble deux complémentaires à proportions inégales, elles ne se détruiront que partiellement et on aura un ton rompu qui sera une variété du gris. Cela étant, de nouveaux contrastes pourront naître de la juxtaposition de deux complémentaires, dont l'une est pure et l'autre rompue. La lutte étant inégale, une des deux couleurs triomphe, et l'intensité de la dominante n'empêche pas l'accord des deux. Que si maintenant on rapproche les semblables à l'état pur, mais à divers degrés d'énergie, par exemple le bleu foncé et le bleu clair, on obtiendra un autre effet, dans lequel il y aura contraste par la différence d'intensité, et harmonie par la similitude des couleurs. Enfin, si deux semblables sont juxtaposées, l'une à l'état pur, l'autre rompue, par exemple du bleu pur avec du bleu gris, il en résultera un autre genre de contraste qui sera tempéré par l'analogie. On voit donc qu'il existe plu-

1. En effet, si la lumière blanche se compose de trois couleurs élémentaires et génératrices, chacune de ces trois couleurs servira de *complément* aux deux autres pour former l'équivalent de la lumière blanche.

sieurs moyens différents entre eux, mais également infaillibles, de fortifier, de soutenir, d'atténuer ou de neutraliser l'effet d'une couleur, et cela en opérant sur ce qui l'avoisine, en touchant ce qui n'est pas elle.

Ce sont là, il est vrai, des lois mathématiques, dont l'application demande un sens délicat, et ce tact, cette mesure qui peuvent s'acquérir par l'expérience, pour peu que le naturel s'y prête. Du moment que les couleurs ne doivent pas être employées à quantités égales, ni à égales intensités, c'est au peintre à mesurer les doses, à calculer les espaces sur lesquels doivent s'étendre ses tons, et on ne saurait arriver du premier coup à l'excellence de ces pondérations et de ces calculs. Eugène Delacroix, bien qu'il eût acquis une étonnante sûreté de coup d'œil, et qu'il fût devenu coloriste en vertu de la théorie, après l'avoir été par tempérament, ne laissait pas d'éprouver ses couleurs avant de les porter sur la toile ou sur le mur. Pour aller plus vite dans ses tâtonnements, il s'était procuré des pains à cacheter d'une grande dimension et de toutes les nuances imaginables, et il en avait devant lui quand il ébauchait son tableau ; et comme il peignait toujours debout pour pouvoir reculer à chaque instant et ne jamais perdre son ensemble, il plaçait rapidement de son doigt mouillé une suite de tons qu'il regardait à distance, d'un œil clignotant, et il ne les adoptait qu'après en avoir ainsi vérifié la valeur, la qualité, l'harmonie.

L'harmonie, Delacroix ne l'entendait pas comme la plupart des autres peintres. Il la voulait splendide et remuée, aigrie par les dissonances, et, pour ainsi parler, délicieusement amère. Ceux qui n'ont pas reçu l'influence secrète du ciel ou les révélations de l'étude cherchent l'harmonie dans l'atténuation des couleurs ou dans leur subordination au clair-obscur. Ils font d'avance la gravure de leurs tableaux, ou bien ils accordent à force d'adoucir et ils arrivent de la sorte ou à l'équivalent d'une peinture monochrome, ou à une harmonie languissante, efféminée, qu'elle soit conforme ou contraire à la pensée du tableau. Delacroix, lui, conservait toujours le piquant dans l'accord ; il poursuivait l'unité dans la mutuelle pénétration des contraires. Réunissant par exemple toutes les facettes du vert, toutes les variantes du rouge, il les rompait, les enchevêtrait l'une dans l'autre, leur ménageait des échos affaiblis ou des redoublements de violence, et il en composait une harmonie mordante pour la mémoire, caressante pour l'œil. En voyant préparées sur le champ de sa décoration les couleurs diamétralement opposées, les orangés et les bleus, les violets et les jaunes, vous eussiez dit deux armées prêtes à s'entre-choquer, à s'entre-détruire. Mais, sous la main du

maître, ces tons hostiles, retrouvant l'un dans l'autre des analogies mystérieuses, se réconciliaient dans la mêlée et formaient bientôt une fraternelle fanfare.

Il est difficile de donner par écrit une idée suffisante de la prodigieuse habileté du peintre à sauver les disparates, à résoudre toutes les dissonances. Pour rendre nos observations parfaitement lucides, pour en donner une preuve visible et tangible, il faudrait nous trouver avec le lecteur en présence des peintures d'Eugène Delacroix, ou bien pouvoir reproduire ici par une lithochromie extrêmement difficile et compliquée une approximation des effets, si variés et si étonnants, qu'il a devinés par l'instinct naturel du coloriste, et qu'il a obtenus par la science acquise et approfondie de la couleur. Cependant, comme nous ne croyons pas avoir le droit exorbitant d'être cru sur parole, nous ferons de notre mieux une application des lois que l'artiste a si bien connues, en nous transportant au Musée du Luxembourg, devant un tableau où il a résumé d'une manière éclatante toute sa théorie : *les Femmes d'Alger*.

Trois femmes, trois odalisques, sont assises, accroupies ou à demi couchées sur des tapis, occupées à ne rien faire, et tenant à peine le narghilé de leurs doigts nonchalants. Une négresse debout et vue de dos, la tête en profil perdu, vient de les servir et elle sort. L'intérieur de ces femmes est extrêmement riche. Les murs sont garnis de faïences bleues et jaunes à petits dessins, composant une grande localité d'un vert doux et frais, indéfinissable. Dans le mur s'ouvre une petite niche cintrée en accolade, encadrée de stuc blanc et dont le bas est fermé par les deux battants d'une armoire à dessins géométriques d'un rouge vif. Le fond qui est rempli à gauche par le revêtement de faïences est enrichi à droite par une portière de soie changeant de couleur à chaque lé, et chargée de dessins ou de caractères arabes. Le dallage est composé de petits carreaux violets et verts, formant mosaïque. La scène est éclairée par une lumière oblique venant d'une fenêtre que laisse deviner un commencement d'embrasure. Tout ce que comporte le luxe de l'Orient meuble le devant de ce riche intérieur, narghilés, babouches, nattes, coussins, tapis et autres menus objets, dont les formes et les couleurs présentent la plus grande variété possible. C'est dans ce tableau que Delacroix a déployé à la fois toutes les ressources d'un art qu'il a porté jusqu'à la magie. Et d'abord, de même qu'il n'y a pas ici de figure principale, il n'y a pas non plus de couleur dominante. Le peintre, voulant donner une idée de la vie orientale, représente les femmes du harem comme de jolies choses, comme de beaux bijoux dans un écrin. Ce sont en effet des êtres sans pensée, qui vivent de la même vie que les fleurs. Le peintre se trouvait donc à l'aise

pour étaler en cette occasion les trésors de sa palette, d'autant plus qu'il avait une liberté presque entière dans le choix des couleurs, pouvant à son gré introduire les accessoires, les étoffes, les détails de costume et de décoration dont il aurait besoin pour son harmonie. Sa peinture devant être en quelque sorte purement descriptive, puisqu'il n'avait à exprimer que la richesse d'un intérieur de sérail, c'est-à-dire l'éclat, l'opulence et la fraîcheur dans un pays chaud, il a réuni tous ses moyens de coloration et les a poussés à leur maximum de splendeur et d'intensité, en les ramenant à l'accord le plus calme et le plus parfait par l'équilibre de toutes les vigueurs. Pour exalter et harmoniser ses couleurs, il emploie tout ensemble le contraste des complémentaires et la concordance des analogues (en d'autres termes la répétition d'un ton vif par le même ton rompu), il emploie l'action des blancs et des noirs, qui est tour à tour un repoussoir, un mordant et un repos; il emploie aussi la modulation des couleurs et ce qu'on appelle le mélange optique.

Par exemple, (et malheureusement, en l'absence d'une gravure en couleur qui serait impossible, nous ne pouvons donner ici que des exemples partiels) le corsage orangé de la femme couchée sur le devant laisse voir le bord de ses doublures de satin bleu ; la jupe de soie violet foncé est rayée d'or. La négresse porte un pagne d'un bleu profond à rayures, un corsage d'un bleu clair et un madras orangé, trois tons qui se soutiennent et se font valoir l'un l'autre, à ce point que le dernier, rendu encore plus éclatant par la peau bronzée de la négresse, a dû être coupé avec les couleurs du fond, afin de ne pas s'en détacher avec trop de violence. Ces contrastes, on le voit, sont dus à la juxtaposition des complémentaires et des analogues. S'il faut tempérer le contraste sans le détruire, s'il faut pacifier les tons en les rapprochant, Delacroix sait les rompre l'un par l'autre d'une manière presque invisible. Ainsi la femme qui est assise près de la négresse et qui a une rose dans les cheveux porte un demi-pantalon vert semé de mouchetures jaunes, tandis que sa chemise rosée présente un ton qui est modifié par un imperceptible semis de fleurettes vertes. Mais ce n'est point isolément, encore une fois, c'est par séries que le peintre oppose ses tons et les entrelace, les fait se pénétrer mutuellement, se répondre, se mitiger, se soutenir... Et quelle variété! quelle souplesse! quelle aptitude à nuancer les effets de la lumière dans un même pays, là où d'autres ont eu de la peine à saisir un seul effet pour le répéter constamment. A quelques pas des *Femmes d'Alger*, nous avons la *Noce juive au Maroc*. Ici le thème change. Deux tons dominants, complémentaires l'un de l'autre, le rouge et le vert, vont être le seul nœud du tableau et caractériser les deux ac-

tions principales, la musique et la danse. La lumière, tombant du zénith dans l'intérieur d'une cour, est une lumière diffuse, incolore et fraîche. Mais le rouge qui anime le dessous des planchers, et qui exalte les bandes vertes du balcon, et quelques demi-tons orangés qu'on aperçoit dans l'escalier placé à droite, laissent deviner au dehors un soleil incandescent. L'ensemble des tons chauds dérivés du rouge ayant été mis dans l'ombre, et l'ensemble des tons froids dans le clair, il en résulte une sensation particulière, celle de la fraîcheur sous un ciel d'Afrique. L'impression est la même que celle des *Femmes d'Alger;* mais elle est obtenue par des moyens tout autres, notamment par la grande localité de blanc très-légèrement sali de vert que forme la muraille du fond, au beau milieu du tableau. Ce grand mur blanc à la chaux, uni et tranquille, donne le mouvement aux figures, tandis que dans les *Femmes d'Alger,* c'est un mur richement couvert de dessins innombrables qui donne le repos. A ne considérer que la couleur, à l'exclusion des autres qualités, les scènes orientales de Decamps, toujours basées sur l'opposition des ombres bleues à un mur crépi de soleil, deviennent monotones en comparaison des tableaux que Delacroix nous avait rapportés de son voyage au Maroc. Jamais Decamps n'a su atteindre à l'étonnante variété d'effets que présentent les *Femmes d'Alger,* la *Noce juive,* la *Revue de Muley-abd-er-Rahman,* et les *Convulsionnaires de Tanger.* Dans ce dernier tableau, le tapage de la lumière répond à l'épilepsie des figures. L'exaltation des couleurs, qui est à son comble, est une expression visible de la folie religieuse qui s'empare à certains moments de la population musulmane. C'est un chef-d'œuvre qu'il faut mettre tout à fait au premier rang parmi les tableaux de genre faits dans notre époque depuis près d'un demi-siècle.

Une des ressources les plus précieuses d'Eugène Delacroix, c'est l'introduction du noir et du blanc. Le blanc et le noir sont, pour ainsi parler, des non-couleurs qui servent, en séparant les autres, à reposer l'œil, à le rafraîchir, alors surtout qu'il pourrait être fatigué par l'extrême variété autant que par l'extrême magnificence. Suivant les proportions qu'on leur donne, suivant le milieu où on les emploie, le blanc et le noir atténuent ou rehaussent les tons voisins; quelquefois le rôle du blanc dans un tableau sinistre est celui que joue en plein orchestre un coup de tam-tam. Ainsi la touche de linge blanc qu'on aperçoit sur le manteau de Virgile, dans la *Barque du Dante,* est un réveil au milieu du sombre : elle brille comme un éclair qui sillonne la tempête. D'autres fois, le blanc est employé par Delacroix pour corriger ce qu'aurait de brutal la contiguïté de deux couleurs franches, telles que le rouge et le bleu. Par exemple, le bourreau qui a tranché la tête de saint Jean-Baptiste, dans le pendentif

dont nous avons parlé, est vêtu, depuis la ceinture jusqu'aux pieds, d'un bleu et d'un rouge très-fermes. Eh bien, ces deux tons perdent leur dureté au moyen d'un peu de blanc qui les relie et les adoucit l'un et l'autre en leur conservant un accent énergique, si convenable pour la figure d'un bourreau. Au centre de ce tableau se trouve ainsi réalisée une harmonie très-rare, celle du drapeau tricolore. On a observé — et c'est, je crois, le peintre Ziégler qui a fait le premier cette observation — que le drapeau tricolore déployé, la hampe horizontale, présente un ensemble discordant et âpre, mais dès que, par l'effet des plis, une couleur domine les autres, l'harmonie renaît. « Le vent qui agite l'étoffe légère en ondulations variées, dit Ziégler, fait passer les trois couleurs par toutes les tentatives de proportions que peut faire un artiste intelligent; de temps à autre, l'effet en est admirable[1]. »

Parlons maintenant d'un principe de coloration connu des Orientaux et que Delacroix n'a point ignoré : la modulation des couleurs. Même lorsqu'ils font une surface unie en apparence, les céramistes et les tapissiers de l'Asie font vibrer la couleur en mettant tons sur tons à l'état pur, bleu sur bleu, jaune sur jaune. Un homme qui sait à merveille les lois de la couleur et du décor, pour les avoir étudiées en Orient avec beaucoup de sagacité et de finesse, M. Adalbert de Beaumont, a été le premier à réagir contre cette égalité de couleur que nos fabriques de porcelaine recherchaient comme une perfection, alors que les Chinois la regardent avec tant de raison comme un défaut. « Plus la couleur est intense, que ce soit un rouge haricot, un bleu lapis ou un bleu turquoise, plus les Orientaux la font miroiter, dit M. de Beaumont, afin de la nuancer sur elle-même, afin de la rendre dès lors encore plus intense et d'empêcher la sécheresse et la monotonie; afin de produire, en un mot, ces vibrations sans lesquelles une couleur est aussi insupportable aux yeux que le serait un son pour l'oreille aux mêmes conditions. » Instruit de cette loi par l'intuition ou par l'étude, Eugène Delacroix n'avait garde d'étendre sur sa toile un ton uniforme, lors même qu'il voulait avoir l'unité d'aspect dans un ciel ou dans un fond d'architecture. Non-seulement il faisait tressaillir sa surface par le ton sur ton, mais sa manière d'opérer ajoutait encore à ce tressaillement. Au lieu de coucher sa couleur horizontalement, il la tamponnait avec la brosse sur une préparation de la même teinte, mais plus soutenue, laquelle devait transparaître un peu partout, assez également pour produire à distance l'impression de l'unité, tout en donnant une profondeur singulière au ton ainsi modulé

1. *Études céramiques.*

sur lui-même, ainsi *vibrant*, c'est bien le mot. Faute d'avoir connu cette loi, des peintres illustres nous ont rapporté d'Afrique de grands ciels de papier, balayés proprement et très-également de gauche à droite, avec une monotonie désespérante et une prétendue fidélité de procès-verbal. A ces ciels unis, froids et plats, comparez les fonds de l'hémicycle d'*Orphée*, ou le pendentif de *Démosthènes haranguant la mer*, ou, sans aller si loin, comparez ces mêmes peintures aux calottes des cinq coupoles de la Bibliothèque, où un peintre décorateur a figuré un ciel d'après les procédés ordinaires, vous sentirez immédiatement quelle distance sépare le peintre devenu coloriste de celui qui n'a pas voulu le devenir.

Non, il n'est pas un secret du coloris que Delacroix n'ait possédé, — et pourquoi faut-il appeler *secrets* des principes que tous les artistes devraient savoir et qu'à tous on aurait dû leur enseigner ! — Nous arrivons ici au *mélange optique*... Lorsque nous regardons à quelques pas un châle de cachemire, nous percevons le plus souvent des tons qui ne sont pas dans le tissu, mais qui se composent d'eux-mêmes dans notre œil, par l'effet des réactions réciproques d'un ton sur l'autre. Deux couleurs juxtaposées ou superposées dans certaines proportions (c'est-à-dire suivant l'étendue que chacune d'elles occupera) formeront une troisième couleur que nos regards percevront à distance, sans que le tisseur ou le peintre l'aient écrite. Cette troisième couleur est une résultante que l'artiste a prévue et qui est née du mélange optique. Les tons les plus précieux, les plus fins, les plus rares, Eugène Delacroix ne les apprêtait point sur sa palette avant de les poser sur le mur ; il en calculait la composition future et spontanée; il les faisait *résulter* de sa combinaison. Par exemple, dans les *Femmes d'Alger*, telle chemise à semis de petites fleurs donne naissance à un troisième ton indéfinissable, que l'œil perçoit, mais que la langue ne peut nommer avec précision, et que jamais un copiste n'obtiendra s'il veut le composer d'avance et le porter sur la toile au bout du pinceau. Voyez maintenant la jambe nue de cette même odalisque : elle est entièrement colorée, pour le spectateur placé seulement à deux pas, par des tons résultants. Le charme de cette chair vivante, souple et chaude, sous laquelle on sent le bleu des veines et l'ardeur du sang, est dû à l'emploi de nuances diverses appliquées par un travail libre de hachures légères qui réalisent l'unité de chair dans la complexité du ton, et un tel genre de travail est justement ce qui permet à Delacroix ces retouches successives qui, à l'inverse des phénomènes ordinaires, perfectionnent le ton et le ravivent au lieu de le salir. Veut-on un exemple plus frappant encore du mélange optique ? Il faut aller voir au palais du Luxembourg, dans la coupole de la Bibliothèque, une figure de femme à demi nue, assise sous

les ombrages de l'Élysée des poëtes. Rien de plus frais, rien de plus aimable et de plus transparent que le ton de ses chairs; et comment le peintre l'a-t-il obtenu et maintenu? Comment se fait-il que sous une coupole aussi dépourvue de lumière, où il fallait qu'il triomphât de l'obscurité, même pour ses figures principales, l'artiste ait pu conserver dans l'ombre un ton aussi délicat? Parce qu'il n'a pas craint de sabrer brutalement ce torse de femme, avec des hachures d'un vert clair très-décidé, qui, neutralisé en partie par sa couleur complémentaire, le rose, forme avec ce rose dans lequel il s'absorbe une résultante exquise de fraîcheur, un ton mixte qui, s'il eût été préparé sur la palette, se serait évanoui par le double effet de la distance et de la pénombre. Voilà comment Delacroix est parvenu à produire ces mirages qui nous éblouissent et dont la magie est due aux jeux de la couleur, comme celle de Rembrandt est due aux phénomènes éloquents du clair-obscur.

Elle est personnelle à Delacroix, cette manière de peindre, et il serait dangereux de l'imiter. Son système de hachures et de continuelles retouches répondait au côté faible de son talent, qui arrivait avec tant de peine à préciser la forme. Ses couches successives de couleurs, minces comme de l'aquarelle, recouvrant un dessous chaud, résistant et solide, il savait les superposer sans altérer la beauté du ton et au contraire en le ravivant toujours, et il s'en servait pour atteindre son but : la variété extrême dans l'harmonie. Ses tableaux, que l'on croirait exécutés avec fougue, sont des œuvres menées à bien avec beaucoup de labeur. Aussi avait-il absolument besoin de collaborateurs intelligents mais volontairement impersonnels (comme MM. Lassalle Bordes et Pierre Andrieu), qui, préparant son travail sous ses yeux et le poussant loin, lui permissent d'économiser sa flamme. Il conciliait avec eux les deux avantages, la préparation lente et les apparences de l'improvisation. Il est curieux de lire à ce propos, dans un article publié sur Charlet en 1862, les lignes suivantes où Delacroix semble trahir son propre secret :

« Les grands génies, dit-il, ont rarement improvisé. Si l'on rencontre quelquefois dans de beaux ouvrages de ces parties dans lesquelles la conception, l'arrangement et l'exécution ont marché comme de concert, ces parties sont en petit nombre et se comptent facilement, même chez les hommes privilégiés. Eh quoi! improviser, c'est-à-dire ébaucher et finir dans le même temps, contenter l'imagination et la réflexion du même jet, de la même haleine, ce serait pour un mortel parler la langue des dieux, comme sa langue de tous les jours! *Connaît-on bien ce que le talent a de ressources pour cacher ses efforts?* (Ici Delacroix pense évidemment à lui-même). Qui pourra dire ce que tel passage admirable a

coûté?... Tout au plus ce qu'on pourrait appeler improvisation chez le peintre serait la fougue de l'exécution sans retouches ni repentirs; mais sans l'ébauche et sans l'ébauche savante et calculée en vue de l'achèvement définitif, ce tour de force serait impossible, même à un artiste comme Tintoret, qui passe pour le plus fougueux des peintres, et à Rubens lui-même. Chez Rubens en particulier, ce travail suprême, ces dernières retouches qui complètent la pensée de l'artiste, ne sont pas, comme on pourrait le croire à leur force et à leur fermeté, le travail qui a excité au plus haut point la verve créatrice du peintre. C'est dans la conception de l'ensemble dès les premiers linéaments du tableau, c'est dans l'arrangement des parties que s'est exercée la plus puissante de ses facultés; c'est là qu'il a vraiment travaillé. Son exécution, si sûre d'ailleurs et si passionnée, n'était qu'un jeu pour un homme comme Rubens, quand il s'était rendu maître de son sujet, quand l'idée, en quête d'elle-même, si l'on peut s'exprimer ainsi, était devenue claire dans son esprit. »

Ce passage remarquable qui, à le bien prendre, est une confession d'Eugène Delacroix sur sa manière, nous rappelle un mot non moins remarquable qu'il avait coutume de dire : « Le peintre doit faire son tableau comme l'acteur déclame son rôle : quand il le sait par cœur. » Excellente maxime, qui lui était chère. Il y insistait chaque fois que l'on parlait d'art avec lui. Il nous souvient qu'un soir, après avoir quitté deux amis, à la suite d'une causerie dans les rues, qui s'était prolongée jusqu'à minuit, il leur criait encore, à cinquante pas de distance, en mettant ses deux mains en porte-voix : *par cœur! oui, par cœur!!*

«Tout ce que je sais, disait Delacroix, je le tiens de Paul Véronèse.» En effet, les *Noces de Cana*, le *Repas chez Simon*, le *Christ portant sa croix*, les *Filles de Loth* contiennent tous les secrets de la couleur, et sous ce rapport, c'est bien Véronèse qui a été le vrai maître de Delacroix. S'il aimait dans Rubens la chaleur, le mouvement, le jet des figures et des draperies, la fraîcheur du ton, la vie des chairs, la magnificence et la pompe de la machine entière, il étudiait, il ne cessait d'admirer chez Véronèse sa manière prestigieuse de doubler l'intérêt de son tableau en colorant toutes ses ombres, de détacher l'une sur l'autre des têtes lumineuses, comme celles qui sont placées à la gauche du spectateur dans le banquet des *Noces de Cana*, et d'enlever toutes ensemble ces têtes lumineuses sur un fond clair; d'opposer de grands partis de ciel, d'architecture ou de terrain à des masses de figures, qui, préparées d'abord comme si elles devaient être dans la lumière, passent ensuite au rang des ombres par la seule puissance du contraste, et conservent dans ces

nouvelles conditions, au moyen de quelques raccords, leur qualité première de richesse et de gaieté. Il admirait enfin l'éclat tranquille et imposant de ces tableaux pleins d'air et de soleil, dont la haute harmonie réside dans l'analogie des contraires : les tons orangés, surexcités par le rapprochement de l'outremer, les tons roses relevés par le voisinage de ce vert auquel le peintre vénitien a donné son nom ; en un mot, le maniement des couleurs que Véronèse avait appris sans doute des Orientaux qui de son temps remplissaient Venise et y montraient chaque jour le spectacle des riches étoffes, des tapis, des poteries, des émaux et des armes de l'Orient.

Pour ne pas l'oublier, disons tout de suite que Delacroix avait tiré de la boîte à couleurs de Véronèse l'effet d'une de ses plus belles toiles, *Muley-abd-er-Rahman entouré de sa garde*, effet semblable du reste à celui que présente la nature quand on y voit un champ d'épis mûrs sur l'horizon, et ensuite les deux tons, l'azur et le jaune, se marier près de là dans la verdure d'un pré ou d'un bouquet d'arbres. Il m'en souvient, le ton blond et doré du rempart et le bleu du ciel étincelant, après avoir brillamment contrasté, allaient affirmer et consommer leur alliance dans un parasol vert qui ombrageait la figure du sultan, et ce parasol était la clef de tout le tableau, alors que le spectateur n'y voyait qu'un renseignement ethnographique, ou le souvenir d'une vérité locale.

Mais revenons à Véronèse : il avait, ce grand peintre, une qualité qui manquait à Delacroix, la sûreté magistrale du dessin, le constant et inaltérable respect de la forme humaine. Chez lui, pas une touche qui n'indique la construction d'un membre, la présence d'un os, le relief d'un muscle. Il en est de même dans les figures de Rubens : un clair vif accuse toujours une saillie. Delacroix, préoccupé de l'harmonie générale avant tout, l'achève souvent par des touches arbitraires qui ne tiennent pas compte du dessous. Pour lui, le morceau n'est rien ; le tableau est la loi suprême. En revanche, s'il est inférieur à ces maîtres dans la science du dessin, il a une valeur qu'ils n'ont point, du moins au même degré que lui, c'est le caractère esthétique de la couleur, la poésie. Cette réflexion nous vint un jour que nous visitions le musée de Munich. Là sont peut-être les plus étonnants tableaux de Rubens, entre autres un *Jugement dernier* où le peintre nous montre précipités en enfer des groupes ou plutôt des grappes de femmes palpitantes, fraîches et roses, qui forment, chose étrange, un bouquet de tons superbe et tout à fait ravissant. Plus pénétré de son sujet, plus ému de sa propre pensée, Delacroix eût exprimé ici la terreur à son comble. Pour représenter la désolation éternelle, il n'eût pas employé les teintes de la vie, de la grâce et du printemps. Le peintre de *la Barque du Dante* et du *Naufrage de Don Juan*

LE NAUFRAGE DE DON JUAN.

eût trouvé sur sa palette des accords lugubres, de nature à serrer le cœur.

Osons le dire, jamais peintre n'a aussi bien compris les nuances morales d'une scène à peindre, et ne les a rendues aussi bien par les nuances optiques de sa peinture. Il y fallait d'ailleurs cette aptitude qui lui était propre, de diversifier à l'infini ses effets, de changer de gamme constamment et à son gré, de mettre une *clef* à chacun de ses ouvrages. Celui-là doit renoncer aux nobles jouissances de l'art, qui verrait le tableau de *Hamlet devant le fossoyeur* sans être envahi par le sentiment de mélancolie amère, idéale, qui est la douloureuse volupté des grands cœurs, et qui, répandue dans le drame de Shakespeare, est concentré sur la toile du peintre et nous arrive à l'âme d'un seul coup.

Si vous entrez jamais dans la petite église Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, située à Paris, rue Saint-Louis, au Marais, vous ressentirez là, en voyant le *Christ au sépulcre* d'Eugène Delacroix, une impression qui ne s'effacera plus de votre mémoire. Mille autres avant lui ont représenté la douleur de la Vierge tenant son fils mort, et le plus souvent nous sommes restés insensibles à cette douleur; mais elle est cette fois si profondément sentie, si humaine et si déchirante, que tout homme, chrétien ou païen, en doit être remué au fond des entrailles. Tout ce qui entoure le corps de Jésus, les saintes femmes qui le pleurent avant de l'ensevelir, la courtisane convertie qui se jette aux pieds adorés du Sauveur, oubliant sa mondaine parure et sa chevelure en désordre; les personnages du second plan, dont les draperies sont agitées par le vent froid du soir, et qui, plus graves mais non moins émus, assistent au suprême adieu; puis, au fond, les tristes montagnes de la Judée qui fuient enveloppées d'une lumière sinistre, le ciel crépusculaire et désolé, la nature en deuil, tout cela ne porte à l'âme qu'une émotion. De sorte que des bords du sépulcre où va descendre le Crucifié, on croit entendre s'élever une seule lamentation, un seul cri. Ah! cette immense douleur n'est point contenue et drapée à la manière antique, et la pitié qu'inspire le cadavre de ce fils tant pleuré n'est point tempérée à dessein par les convenances d'une philosophie qui fut sublime mais qui n'est plus la nôtre; au contraire, c'est un désespoir qui éclate et s'abandonne comme s'il était sans témoins; c'est une mère qui étend ses bras en croix par un souvenir instinctif du Calvaire. La grandeur de la nature apparaît ici dans sa faiblesse même, et il se trouve que l'extrême vérité de la passion est plus noble encore que la noblesse, plus poétique que la poésie.

Poëte religieux, Delacroix comprend le génie du christianisme, non pas dans un sens humain et populaire comme Rembrandt, mais d'une



HERCULE ET ANTÉE

(Fac-simile d'un dessin de Delacroix, pour un plafond de l'Hôtel de Ville.)

façon non moins touchante, très-élevée, très-passionnée surtout et avec une sorte de lyrisme étrange. Ses tableaux de sainteté n'ont point le caractère doux et calme d'humilité évangélique et d'austère tendresse que l'on retrouve par exemple dans ceux d'Hippolyte Flandrin; ils sont remplis au contraire d'une émotion violente; ils semblent conçus par un chrétien farouche, irrité, indigné[1].

Pour ce qui est des données antiques, Delacroix les transforme selon son esprit; il les transfigure et souvent même il les défigure en y faisant passer le souffle d'une âme toute moderne; mais il les voit du moins par un côté toujours héroïque, et il les rapproche de nous sans les vulgariser. Faute de pouvoir conserver la beauté sereine de l'antique et ses formes pures, il le mouvemente, il le tourmente, il le fait revivre à sa manière, et lorsqu'il est aux prises avec un sujet où le drame peut palpiter, où le cri de la passion peut retentir, comme dans la *Médée*, il rencontre alors l'accent des grands maîtres. Sans avoir besoin de lire ce vers d'Horace :

Ne pueros coram populo Medœa trucidet,

il a choisi le moment qui précède le crime; il a compris quelle terreur inspirerait cette magicienne échevelée qui regarde au loin les voiles du navire où s'embarque Jason, et qui, sentant monter sa fureur dans une atroce inquiétude, étouffe déjà ses enfants dans les bras qui vont les poignarder. Corrège, s'il n'eût pas répugné aux violences, si jamais il eût été furieux, n'aurait pas autrement peint, j'imagine, une telle scène. Cette fois le dessin est grand de tournure et très-heureusement venu. Il y a du choix, de l'ampleur dans les formes, et dans la tête une fierté tragique. La

1. La crainte de fatiguer le lecteur nous fait passer sous silence bien des œuvres, même capitales, d'Eugène Delacroix. La Coupole de la Bibliothèque au palais du Luxembourg, le Plafond de la galerie d'Apollon au Louvre, le Salon de la Paix à l'Hôtel de Ville, méritaient les honneurs d'une critique attentive et détaillée, tandis que nous ne pouvons pas même les décrire sommairement, sous peine de dépasser outre mesure les proportions qui nous sont imposées par nos usages et par les convenances de ce recueil. Nous aurions à mentionner aussi bien des toiles qui ont fait l'admiration de la jeunesse contemporaine, l'*Évêque de Liége*, par exemple, la *Mort de Valentin, les deux Foscari, la Chasse aux lions*. Nous aurions à parler de la chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice, au sujet de laquelle Delacroix nous écrivit la lettre dont nous donnons ici le fac-simile. Heureusement que pour ce dernier ouvrage nos lecteurs pourront se reporter à la critique très-judicieuse et très-saine qu'en fit dans la *Gazette*, tome XI, celui qui la dirige aujourd'hui, M. Émile Galichon. Le compte rendu que M. Paul Mantz a écrit du Salon de 1859, le dernier auquel Delacroix ait exposé, nous dispensera également d'apprécier des tableaux qui ont été jugés par notre collaborateur avec une rare délicatesse de sentiment et une parfaite compétence.

Ce 23 juillet

Mon cher ami,

La voila finie cette chapelle que vous m'avez attribuée il y a tant d'années: si j'ai été longtemps à la terminer, je n'ai pas oublié la part que vous avez dans le choix qui a été fait de moi dans cette occasion: je voudrais que vous la vissiez avant un certain nombre de personnes que je compte y inviter. Le temps est un peu court: je vous propose de venir demain mercredi ou après demain jeudi de 1h. à 3h. pour me rendre bienheureux.

votre tout devoué

Eug Delacroix

FAC-SIMILE DE L'ÉCRITURE D'EUGÈNE DELACROIX

(Lettre adressée à M. Charles Blanc).

figure entière respire l'amour au désespoir et la rage sur le point d'éclater. C'est une lionne qui, avant d'être aveuglée par la fureur, aurait léché les pieds du traître qui la délaisse. Je ne parle pas de la couleur, elle est à la fois éclatante et sinistre, et d'une harmonie amère qui donne le froid.

Rarement sans doute Eugène Delacroix fit d'aussi belles rencontres dans le domaine de l'antiquité. Toutefois il ne manqua jamais d'y frapper un de ses grands coups de coloriste. C'est par là que la *Justice de Trajan* est restée présente à nos souvenirs. L'empereur romain, dans sa pompe et sa pourpre, sort d'un arc de triomphe accompagné de ses généraux, de ses buccinateurs, de ses aigles, lorsque le cortége est arrêté par une femme éplorée qui jette aux pieds de Trajan un enfant mort, en demandant justice. En bas, les tons livides, les notes lugubres : en haut, les gammes splendides et triomphantes. L'arc s'emplit d'azur et ce bleu devient éblouissant par l'opposition résolue que lui font les tons orangés d'un trophée d'armes. L'éclat du ciel fait passer à l'état de demi-teintes un groupe de figures cramponnées au fût des colonnes et aux saillies de l'arc, groupe qui tout à l'heure était de la lumière et qui maintenant est de l'ombre. Le même prestige a été mis en œuvre pour l'*Entrée des croisés à Constantinople.* Le vert turquoise de la mer, les fabriques blanches de la ville ont changé en une masse de vigueur toutes les figures du second plan, qui étaient d'abord la partie claire du tableau par rapport à l'architecture latérale et aux tons soutenus du devant.

Un peintre qui tire uniquement de la couleur ses moyens d'expression, et qui n'a presque jamais un parti franc de clair-obscur, ne saurait être gravé ni par les autres ni par lui-même. Quel que soit le talent du graveur, une estampe d'après Delacroix est à peine un renseignement, et le plus souvent c'est une véritable trahison. Dépouillée de sa couleur, la peinture d'un tel maître est un printemps moins le soleil, un héros moins la gloire. Comment reproduire sans monotonie avec du blanc et du noir ce *Naufrage de Don Juan* où des tons dissemblables ont cependant la même valeur, c'est-à-dire la même somme de clair? Comment dire sans la couleur tout ce qu'il y a de sinistre dans la qualité de la mer et du ciel? Un seul effet persiste sur la planche du graveur : celui de l'immensité qui résulte de l'isolement de la barque. Ces naufragés, que la faim a rendus fous et qui tirent au sort *à qui sera mangé le premier,* n'ont point pour l'œil du spectateur un point d'appui sur le bord du cadre, comme ceux de la *Méduse;* ils voient la mer les envelopper de toutes parts, *pontum undique et undique pontum.* Mais que d'émotions ajoute ici la couleur, et combien la gravure est inerte, défaite et muette à côté



LA MONTÉE DU CALVAIRE

(Dessin de la collection de M. Ph. Burty).

du tableau! Delacroix serait impuissant lui-même à s'interpréter par l'eau-forte ou par le burin; aussi avait-il une répulsion invincible pour toute gravure d'après lui. Ses dessins même les mieux réussis, car il avait quelquefois des veines heureuses, *Hercule qui étouffe Antée*, par exemple, ou la *Montée du Calvaire* (premier projet pour la chapelle de Saint-Sulpice), malgré leur chaleur, leur entrain et la distinction exquise de certaines figures, ne sont, dans leur triste monochromie, que de vains fantômes.

Il faut rendre cette justice aux différents ministres qui sous le règne de Louis-Philippe eurent les Beaux-Arts dans leurs attributions, à M. Thiers, notamment, que jamais Delacroix ne manqua de travaux. Non-seulement on ne cessa de lui confier la décoration des édifices publics, le Salon du roi, les hémicycles et les coupoles du Palais-Bourbon, la coupole de la Bibliothèque au palais du Luxembourg, mais encore on lui demanda de grands tableaux pour les églises de Paris et pour le musée de Versailles où resplendit un de ses chefs-d'œuvre, l'*Entrée des Croisés à Constantinople*. Grâce à la sollicitude intelligente d'un gouvernement qui a tant de fois reçu et si souvent mérité la qualification de *bourgeois*, l'artiste le moins fait pour plaire à la bourgeoisie (dans le sens qu'on attachait à ce mot) ne resta pas un seul moment inactif, ayant toujours eu des tableaux à peindre et des murailles à couvrir.

Toutes les fois qu'il avait mis la dernière main à un grand travail, il lui prenait fantaisie de se reposer par un voyage; la tentation lui venait surtout d'aller voir enfin l'Italie, d'aller regarder en face, chez eux, dans leur sanctuaire, *in ædibus vaticanis*, ce Michel-Ange, ce Raphaël dont il avait parlé en homme de l'art, et sur lesquels il avait écrit dans la *Revue des Deux Mondes* deux articles, d'ailleurs peu remarquables pour lui. Un jour de septembre, il rencontra le directeur des Beaux-Arts, M. Cavé, et il lui dit : « J'ai une forte démangeaison de faire le voyage d'Italie et d'y rester un hiver. Voulez-vous m'acheter mon *Trajan?* » C'était le grand tableau dont nous avons parlé et qui avait eu au Salon un succès d'éclat. Le directeur des Beaux-Arts, pensant qu'une toile de cette importance valait au moins vingt mille francs, répondit à Delacroix : « J'en suis désolé, mais notre budget est à peu près épuisé; à peine nous reste-t-il quatre mille francs sur l'exercice de l'année? — Quatre mille francs? c'est justement ce que j'allais vous demander. — Comment! dit M. Cavé, vous donneriez le *Trajan* pour quatre mille francs? mais s'il en est ainsi, votre tableau est acheté : vous pouvez partir. » Le lendemain, l'affaire fut régularisée. Cependant Delacroix eut une nouvelle hésitation; l'Italie le troublait d'avance, lui faisait peur. Il lui semblait que toutes ses qualités allaient

se fondre au soleil des grands maîtres. Réflexion faite, il ne partit point.

Un trait de son caractère, qu'il ne faut point oublier, c'est le désintéressement. Dans un temps où des peintres qui était bien loin de le valoir mettaient des prix fabuleux à leurs moindres toiles, Eugène Delacroix demandait avec modestie trois ou quatre mille francs d'un tableau qui avait eu l'honneur d'un brillant salon. Le croirait-on? à force de travail, après quarante ans d'une vie retirée, fermée aux dissipations et toujours remplie, Delacroix n'a laissé que dix mille francs de rente. Sur la fin, les marchands avertis par la médaille d'honneur qu'il avait obtenue à l'Exposition universelle de 1855, vinrent trouver le peintre et lui offrirent des sommes relativement considérables pour des tableaux qui n'avaient pas eu d'acheteur depuis 1830. A ce sujet, lors de notre dernière rencontre au Palais-Royal, Delacroix nous disait : « il faut prendre garde aux marchands. Ils viennent vous tenter, les scélérats; ils ont une langue dorée et plein leur portefeuille de billets de banque, et ils seraient capables de vous inspirer le goût de l'argent. Défendons-nous contre de pareilles séductions. J'y ai cédé quelquefois, moi qui vous parle... » Et il nous racontait comment il avait vendu dix mille francs le *Marino Faliero*, revendu le lendemain à M. Isaac Péreire. Delacroix ne voyait dans l'argent qu'un moyen de conserver son indépendance. Il le gardait précieusement mais comme un gage de dignité. On peut dire sans paradoxe qu'il fut ménager par désintéressement, et parce qu'il était fier.

La très-petite fortune qu'il devait laisser en mourant, Delacroix, resté célibataire, en fit le partage à ses amis et à ses proches, par un testament dicté le 3 août 1863, dix jours avant sa mort. Il n'oublia ni ses neveux, MM. Verninac, ni son cousin Riesener, ni son élève Pierre Andrieu, qui avait été pour lui un collaborateur si intelligent et si assidu, ni sa vieille gouvernante aux soins de laquelle il devait, sans nul doute, le prolongement de sa vie, ni ses anciens camarades d'atelier, tels que Chenavard et Paul Huet. Il instituait son légataire universel un ami d'enfance, M. Piron, sous-directeur général à l'administration des postes. Il donnait à Paul Huet tout son œuvre de Charlet; à Chenavard une superbe copie, exécutée par Géricault, des *Vices foudroyés* de Paul Véronèse, plus deux admirables pastels faits par Chenavard lui-même, d'après le Corrège; à tous les deux il laissait un lot de ses esquisses d'atelier peintes chez Guérin. Il priait MM. Pérignon, Dauzats, Carrier, le baron Schwiter, Andrieu, Dutilleux, et notre confrère de la *Gazette*, Ph. Burty, de vouloir bien s'occuper du classement et de la vente de ses ouvrages, dont le catalogue devait être, dans sa pensée, dressé et rédigé par M. Burty, ainsi que ces messieurs l'ont d'ailleurs compris et décidé.

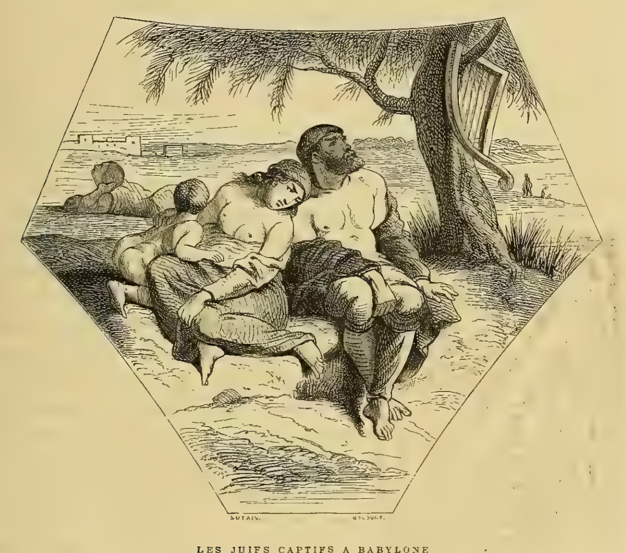
Deux cent dix mille francs, dont la moitié venait d'être placée à fonds perdu, et une petite maison de campagne à Champrosay, près Paris, voilà tout ce que possédait un artiste d'un si grand renom, à la fin de sa carrière, qui avait été au dehors si brillante, au dedans si laborieuse et si bien réglée. Sa maison de campagne, Delacroix l'a léguée au fils de celui qui l'avait aidé à devenir peintre, à son cousin Riesener. A ce moment suprême, il s'est souvenu que M. Thiers, journaliste, avait encouragé ses débuts, que M. Thiers, ministre, l'avait soutenu de tout son pouvoir : il a fait don à l'illustre amateur de deux bronzes dignes de figurer dans sa précieuse collection. Peut-être devait-il se souvenir aussi d'un écrivain qui avait rompu en son honneur tant de lances, de Théophile Gautier, qui, pour décrire les tableaux de Delacroix en les repeignant, avait composé tout exprès une palette littéraire, et avait manié, lui aussi, tous les contrastes et toutes les harmonies de la langue.... Enfin la dernière disposition du testament mérite d'être rapportée :

« Mon tombeau, dit Delacroix, sera au cimetière du Père-Lachaise, sur la hauteur, dans un endroit un peu écarté. Il n'y sera placé ni emblème, ni buste, ni statue. Mon tombeau sera copié très-exactement sur l'antique, ou Vignole, ou Palladio, avec des saillies très-prononcées, contrairement à tout ce qui se fait aujourd'hui en architecture. »

Après sa mort, comme durant sa vie, Delacroix voulait être en vue. Il redoutait la délicatesse et l'intimité de cette architecture qui nous est venue des ruines de Pompéi, et dont les surfaces entaillées par la gravure plutôt que rehaussées par la sculpture, ne présentaient à ses yeux, ni assez de franchise dans les profils, ni assez d'énergie dans les ombres. Il craignait que sa tombe ne fût effacée parmi les tombes. Il désirait le mouvement et le relief jusqu'au sein de la mort. Par respect pour sa dernière volonté, ses amis lui préparent un mausolée qui sera copié fidèlement sur le sarcophage de Scipion Barbatus, orné de triglyphes et de métopes. Il faut en convenir, le nom d'Eugène Delacroix fera une étrange figure sur le tombeau de Scipion; car enfin, les idées de sévérité grecque et de majesté romaine que rappelle ce tombeau dorique et sculptural ont bien peu de rapport, ce nous semble, avec les idées que réveillera le nom d'un peintre qui fut le héros du romantisme, et dont la vie entière se consuma dans la révolte de la couleur contre le dessin, de la chair contre le marbre, de la liberté et du mouvement contre la mesure et la tradition. Pour nous, ce n'est pas un tel monument que nous élevons, dans notre pensée, à la mémoire d'Eugène Delacroix, de ce génie essentiellement, uniquement, purement moderne, qui fut possédé de toutes les poésies nées du christianisme, et qui apporta dans la sérénité du monde

antique les passions tumultueuses et les émotions fébriles du monde présent... Non, non, qu'elle ne soit pas enfermée dans un grave et froid cercueil, selon Vitruve, cette âme de feu qui a passé parmi nous comme un lumineux météore; qu'elle aille rejoindre les mânes de Byron sur les rivages de la mer Ionienne, ou plutôt l'ombre de Shakespeare dans cet Élysée plein de sylphes et de gnomes, où s'agite le Songe d'une nuit d'été.

CHARLES BLANC.



LES JUIFS CAPTIFS A BABYLONE

(Bibliothèque du Corps législatif).

MUSÉE NAPOLÉON III

COLLECTION CAMPANA

LES VASES PEINTS

XXV.



ous avons vu[1] que l'on a continué de fabriquer des vases à figures noires sur fond rouge ou jaune jusqu'au temps d'Alexandre, et même après la mort du conquérant macédonien. Ce sont là les derniers vestiges, les derniers reflets de ce style ancien, si répandu, si florissant au cinquième et dans la première moitié du quatrième siècle avant l'ère vulgaire. On y reconnaît une main exercée, mais peu habituée à ce genre de peintures, de sorte que l'aspect de ces amphores panathénaïques, au lieu d'offrir un caractère grave et sévère, ne donne l'idée que d'une imitation manquée.

La classe des vases à figures rouges sur fond noir est infiniment plus considérable que celle des vases à figures noires sur fond clair. J'ai déjà

1. *Gazette des Beaux-Arts,* novembre 1863, p. 438.

indiqué, dans un précédent article[1], la manière dont l'artiste procédait pour décorer ces sortes de vases. On traçait légèrement et au moyen d'un instrument à pointe émoussée les contours des figures, les muscles, les draperies, de manière que, lors de l'application de la couverte noire qui forme le fond ou le champ, les figures se trouvassent ménagées : c'était là l'esquisse. Toutes les lignes intérieures, les traits du visage, les plis des vêtements, les ondulations des draperies, sont tracées au pinceau et paraissent avoir été tirées au cestre, tant elles sont appliquées avec fermeté et adresse. La couleur noire qui fait les fonds a servi également aux lignes du dessin; ce procédé remplace les contours et les détails gravés au trait, à l'aide d'un instrument aigu, moyen dont se servaient les céramographes, qui peignaient les figures noires sur fond clair. Le rouge violacé est la seule couleur qui serve à rehausser la teinte plate de ce genre de peintures; cette couleur est employée pour les bandelettes, les couronnes, les bracelets et d'autres détails délicats, ainsi que pour les inscriptions tracées auprès des figures. Quand on avait à sa disposition un champ de la couleur naturelle de la terre, les inscriptions étaient écrites en noir, ce qui avait lieu pour les noms des artistes tracés autour du pied d'une amphore ou d'une coupe ou bien encore sous les anses. Les inscriptions gravées (*graffiti*) sont beaucoup plus rares. La signature du potier Hiéron est presque toujours gravée à la pointe, aussi bien que celle d'Andocides. On a aussi employé la couleur blanche pour les ornements, les détails et les inscriptions; mais les vases où l'on s'est servi du blanc, au lieu du rouge violacé, paraissent en général appartenir à un âge plus récent. Ce n'est qu'à l'époque de la décadence que le jaune clair, le rouge foncé, le brun et surtout le blanc, ont été employés avec profusion pour donner de la variété et de l'éclat aux vases peints.

Les vases à figures rouges appartenant au style sévère et archaïque ou à la plus belle époque de l'art produisent un effet plus agréable à l'œil que les vases à figures noires; leur aspect a quelque chose de plus attrayant.

XXVI.

Il est difficile de fixer l'époque à laquelle parurent pour la première fois les vases à figures claires se détachant sur un champ noir. Cependant

1. *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1863, p. 258 et suiv.

on a des moyens pour remonter à l'origine de ces produits, puisqu'on possède des vases où les deux manières se trouvent rapprochées et juxtaposées; on a des vases qui montrent d'un côté des figures noires à détails gravés sur fond clair, et de l'autre des figures rouges sur fond noir. Ces exemples sont rares. On peut citer une grande amphore autrefois de la collection Durand, aujourd'hui au musée du Louvre, où d'un côté sont représentés Bacchus et Ariadne, accompagnés de satyres, et de l'autre, Hercule qui, sous la protection de Minerve, se dispose à enchaîner Cerbère[1]. La première composition est à figures noires, à contours gravés et à décors blancs et violets; la seconde est à figures rouges, d'un style sévère. Je me bornerai à citer ici un second exemple. Il nous est fourni par une autre amphore de la collection du prince de Canino, aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich. D'un côté, le tableau à figures noires montre Hercule à table; de l'autre est une composition à figures rouges où l'on voit Bacchus également à table[2].

On possède aussi des vases d'ancien style, à figures noires et à contours gravés, et des vases à figures rouges de style archaïque qui, les uns comme les autres, portent la même signature d'artiste, soit fabricant, soit dessinateur. Quelques coupes signées montrent les deux manières réunies. Ceci suffit pour démontrer jusqu'à l'évidence qu'à une certaine époque on a cherché à combiner les deux procédés.

Parmi les céramographes qui nous sont connus, Andocides est peut-être, de tous, celui qui se distingue par son style empreint d'archaïsme et par ses figures droites et roides où les détails les plus minutieux, les plus délicats, rappellent les vases les plus soignés à figures noires, par exemple ceux d'Amasis. Or, outre cet aspect d'archaïsme qu'on retrouve dans les figures d'Andocides, on connaît plusieurs vases signés du même artiste et où les sujets à figures noires apparaissent à côté de compositions à figures rouges[3]. Une charmante amphore du musée Napoléon III, portant sur le pied, en lettres gravées, l'inscription : ΑΝΔΟΚΙΔΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ, est décorée d'une manière toute particulière; on y voit des figures blanches rehaussées de détails en rouge violacé, sur fond noir.

1. *Cat. Durand*, n° 311.

2. *Cat. de vases peints provenant des fouilles de l'Étrurie*, n° 48. — Otto Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München*, n° 388. — M. Jahn (*l. cit.*, p. LXXIII et CLXXV) cite quelques autres vases où les deux manières ont été réunies.

3. Voir mon travail sur les *Noms des fabricants et des dessinateurs de vases peints* dans la *Revue de philologie*, t. II, p. 392. — H. Brunn, *Geschichte der griechische Kunstler*, t. II, p. 657.

D'un côté sont représentées trois amazones qui s'arment, celle du milieu est à cheval; et de l'autre, quatre néréides qui se baignent. Les ornements qui encadrent ces deux tableaux sont noirs sur fond rouge.

Épictète est un des peintres dont nous possédions le plus de produits; toutes les compositions qui portent la signature de cet artiste, suivies du verbe ἔγραψεν, montrent des figures rouges; l'exécution en est soignée, le style en est élégant, mais cependant d'une certaine sévérité et tellement caractérisé et accentué qu'on est en droit de le regarder comme lui étant propre. Aussi depuis longtemps[1] ai-je fait observer que, quoique sa signature n'accompagne pas toujours les sujets peints par lui, on reconnaît facilement la main et la manière d'Épictète. Je viens de dire qu'Épictète n'a signé que des compositions à figures rouges, ce qui n'empêche pas toutefois de rencontrer son nom associé à ceux de Nicosthènes et d'Hischylus, qui ont signé des sujets à figures noires juxtaposés aux peintures rouges exécutées par Épictète[2]. Les fabricants de produits céramographiques ont employé quelquefois plusieurs artistes pour décorer une coupe ou un vase; de là ces associations de noms qu'on retrouve presque toujours accompagnés des verbes ἐποίησεν et ἔγραψεν[3].

Je pourrais multiplier ces exemples afin de démontrer qu'à une époque de transition les céramographes ont cherché à combiner les deux manières de peindre les vases, mais ce que je viens de dire suffit pour indiquer la marche suivie par les artistes qui travaillaient au ve et au ive siècle avant notre ère.

Un célèbre archéologue allemand, qui a longtemps résidé en Grèce et y a fait des découvertes de la plus haute importance, Ludwig Ross[4], a constaté que dans les fouilles entreprises en 1835 et 1836 à l'Acropole d'Athènes, au sud du Parthénon, on avait mis à découvert des vases et des fragments de vases peints; ces débris se trouvaient à une profondeur de dix ou douze pieds, en contre-bas des substructions mêmes du temple; ils étaient dans une couche de terre noirâtre où l'on remarquait des charbons, des figurines de bronze de style archaïque brisées, des débris de tuiles peintes et autres fragments. Il n'était guère possible de se méprendre sur la nature de ces débris; évidemment on avait sous les yeux les restes et les décombres des temples et des édifices détruits et

1. *Cat. de vases peints provenant des fouilles de l'Étrurie*, n° 16. Paris, 1837.

2. *Noms des fabricants et des dessinateurs de vases peints* dans la *Revue de philologie*, t. II, p. 411 et 414. — H. Brunn, *l. cit.*, t. II, p. 671.

3. Voir H. Brunn, *l. cit.*, t. II, p. 648.

4. *Allgem. Monatschr.*, 1852, p. 356 et suiv., et *Arch. Aufsätze*, t. I, p. 69, et pl. IX, p. 139, Leipzig, 1855, in-8°.

brûlés par les Perses[1]. Au-dessus de cette couche de terre noirâtre se trouvait un lit épais d'éclats de marbre; c'étaient là les retailles, le déchet des matériaux employés à la construction de Périclès. On ne pouvait en conséquence mettre en doute que les débris retirés de dessous les éclats de marbre n'appartinssent à l'époque de l'invasion des Perses (olympiade 74, an 484 avant J.-C.) ou même avant. Au nombre des vases à figures rouges sur fond noir retirés de ces fouilles, on remarque un petit scyphus orné d'une chouette entre deux branches d'olivier, en tout semblable à certains vases qu'on trouve fréquemment à Nola[2]. Ce fait est de la plus haute importance pour l'histoire de l'art, car il démontre de la manière la plus positive que, dès avant les guerres médiques, chez les Athéniens du moins, on fabriquait déjà des vases dans la seconde manière, c'est-à-dire à figures rouges. Quant à l'Occident, cet art a dû y pénétrer un peu plus tard, et les fabriques de l'Italie n'ont dû connaître ces produits que quelques années après la défaite des Perses.

Les exemples que j'ai cités plus haut prouvent surabondamment que les deux manières employées par les céramographes, les dessins noirs et les dessins de couleur claire, ont été en usage en même temps, et que c'est avec intention qu'on les a rapprochées, en conservant à l'une et à l'autre leur caractère propre. Il ne faudrait pas conclure toutefois de ceci que le système des figures noires sur fond clair n'ait pas précédé d'un grand nombre d'années la seconde manière, c'est-à-dire celle à figures rouges ou jaunes. Indépendamment de ce que l'on sait sur la marche de l'art chez les Grecs, le style sévère et archaïque des plus anciens vases à figures rouges prouve que des figures noires on a été amené aux figures rouges. Les vases à figures noires d'ailleurs procèdent directement des vases corinthiens, et ceux-ci des poteries décorées dans le genre asiatique. D'après M. Otto Jahn[3], la forme des lettres dans les inscriptions n'indiquerait pas une époque plus basse que celle de la 86e olympiade (436 avant J.-C.) pour les vases de style archaïque. Mais on aurait tort de se fier d'une manière absolue aux éléments épigraphiques fournis par les marbres où l'on ne peut trouver que l'écriture officiellement reconnue

1. On trouve fréquemment des charbons et des matières carbonisées sur l'Acropole. J'en ai retiré moi-même avec des fragments de vases peints, des terres cuites et des débris de stuc, au-dessous du temple de la Victoire Aptère, lors de mon séjour à Athènes, en 1841.

2. Laborde, *Vases de Lamberg*, t. II, pl. XLIX. — Comp. mon *Cat. Durand*, nos 912-915, 921, 923.

3. *Beschreibung der Pinakothek zu München*, p. CLXXVII.

et admise dans les actes publics[1]. Quoi qu'il en soit, le nombre très-limité des monuments où l'on rencontre les deux systèmes, s'il prouve leur emploi simultané, tend à faire admettre que cette pratique n'a pas duré longtemps et qu'on y a renoncé bientôt, quand l'ancienne manière eut été abandonnée pour faire place à la seconde. Il y a en effet des coupes où, à côté du sujet noir peint à l'intérieur avec une assez grande négligence, on voit à l'extérieur des compositions à figures rouges dessinées avec soin.

XXVII.

Les vases à figures rouges non-seulement sont beaucoup plus nombreux que ceux à figures noires, mais encore ces sortes de poteries nous permettent de suivre pour ainsi dire pas à pas le développement et la marche progressive de l'art. D'abord on trouve des dessins pleins de roideur, et où la première manière n'a changé que de couleur, sans abandonner la sévérité et la sécheresse; mais peu à peu cette sévérité prend un caractère grandiose; les artistes, devenus plus libres et affranchis des entraves qui arrêtaient le progrès, acquièrent un talent individuel qui se prononce de plus en plus dans la suite des temps.

Ce qui fait la différence essentielle de ces vases et de ceux de style ancien à figures noires, c'est qu'on a abandonné tous les moyens de convention. Ainsi ce n'est plus par la couleur des chairs, ni par la forme des yeux qu'on cherche à distinguer les hommes des femmes; c'est la physionomie, ce sont les formes du corps qui établissent une distinction entre les deux sexes. L'expression dans les têtes est mieux sentie; cela s'observe surtout dans certaines têtes de silènes ou de satyres où l'on a voulu exprimer des sentiments passionnés.

On n'emploie que peu de couleurs; et plus l'art se perfectionne, plus les ornements disparaissent pour faire place à une élégante simplicité où la pureté des lignes, la grâce des contours, la noblesse du style tiennent lieu de tous les artifices, de tous les détails, de tous les moyens conventionnels en usage chez les céramographes de la première manière. On n'a plus en vue que le beau; c'est ce sentiment qui domine tout, c'est là le but qu'on se propose d'atteindre. On ne cherche plus à couvrir les vases du plus grand nombre possible de figures, divisées par zones ou par bandes,

1. Voir L. Ross, *Arch. Aufsätze*, t. I, p. XIV et XV. Leipzig, 1855, in-8°.

quoique ce système ne soit pas complétement abandonné, mais bien à faire ressortir et à faire valoir les figures par elles-mêmes; les vases qui n'ont que deux ou trois figures sont souvent ceux qui se distingent par la perfection des dessins. Quant aux ornements, à l'exception de quelques très-belles œnochoés d'un vernis éclatant où l'artiste semble avoir cherché à déployer son talent d'invention, en multipliant les plus gracieux enroulements de feuillages, en dessinant des palmettes, en faisant courir sur les bords des perles, des oves, des godrons, la décoration se simplifie de plus en plus jusqu'à ce qu'on arrive à dessiner seulement quelques méandres et quelques palmettes.

Si déjà, à l'époque de la fabrication des vases d'ancien style à figures noires, les formes deviennent plus élégantes, quand arrive la période des vases à figures rouges, on remarque un nouveau progrès; le galbe acquiert encore plus de grâce. L'amphore à deux anses prend une proportion plus heureuse; l'hydrie à trois anses s'arrondit et parvient à la forme la plus parfaite; le cratère à larges bords s'évase comme une cloche; l'œnochoé légère, élégante, s'allonge : son col, avec son embouchure en forme de trèfle, s'harmonise et vient se marier à une anse délicate. Les coupes, qui sont très-nombreuses, ont un charme particulier. Enfin jusqu'aux plus petits vases à parfums, tout se ressent de l'heureuse impulsion donnée à l'art. L'hellénisme s'étend et se développe de plus en plus.

A ces progrès de l'art du dessin, à ces perfectionnements apportés aux formes, répondent le travail plus soigné du potier, la belle couleur et la finesse de l'argile, et enfin la couleur brillante de la couverte ou du vernis.

Les compositions conçues dans le style sévère ont, comme je l'ai déjà dit, quelque chose de roide; on y retrouve, dans l'expression du visage, la forme des peintures à figures noires, et cependant on sent déjà que l'art est prêt à rompre les entraves qui s'opposent à sa liberté. Les cheveux et la barbe arrangés et disposés avec soin, les boucles frisées, les vêtements aux plis roides et tombant droit distinguent le style sévère. Les femmes sont ordinairement vêtues de la tunique talaire aux manches longues que recouvrent l'ampechonium et plus souvent le péplus ample, large et fait d'une étoffe épaisse. Les cheveux sont retenus par une simple bandelette ou enveloppés dans le cécryphale. Les hommes, et surtout les éphèbes, sont vêtus d'une tunique courte et très-souvent n'ont pour tout vêtement que la chlamyde; les personnages d'un âge mûr, les dieux tels que Jupiter, Neptune, Bacchus, les rois des temps héroïques, ont pour costume la tunique talaire et par-dessus un riche et ample manteau. La plupart du temps, les ornements, les petits détails qui distinguent les vases de style

archaïque ont disparu. Ils sont remplacés par des plis réguliers et gracieux, exécutés avec un tel soin et une telle légèreté, que la finesse du tissu des tuniques se distingue de l'étoffe plus forte et plus épaisse des manteaux. Quoique, en général, les vêtements suivent les mouvements du corps, on n'est pas encore parvenu à les traiter avec une liberté entière : ainsi le corps et les vêtements qui le couvrent et l'enveloppent ont encore l'air de ne pas s'harmoniser et de rester dans un état réciproque d'indépendance. Ce peu d'harmonie entre les draperies et les formes humaines paraît surtout là où la transparence du vêtement laisse voir la structure du corps et ses mouvements. Ce qui contribue à donner au dessin un caractère dur et sec, ce sont les efforts faits par les artistes pour exprimer les détails les plus saillants, et malgré ces défauts, les formes du corps humain sont traitées avec tout le soin possible; certaines parties sont plus achevées; on s'en aperçoit surtout dans la manière de dessiner les extrémités, telles que les mains et les pieds, quoique, à tout prendre, ces parties soient assez souvent traitées avec négligence, même dans les plus belles peintures. Le progrès se fait principalement sentir dans la manière de rendre les mouvements. Toutefois les personnages ont encore une certaine contenance roide et solennelle qui n'est pas exempte de dignité et de grandeur. Mais ces figures qui se suivent, généralement détachées les unes des autres, forment de longues bandes qui, étendues sur une surface plane, ont plus l'aspect d'un bas-relief que d'un tableau.

XXVIII.

On peut citer, comme un exemple remarquable du soin apporté par les céramographes de l'école archaïque à dessiner les détails, la célèbre coupe signée du nom de Sosias, une des merveilles du musée de Berlin. Les grandes divinités assises sur des trônes, Jupiter et Junon, Neptune et Cérès, Vulcain et Vénus, Bacchus et Ariadne, accompagnées d'une divinité ailée, la Victoire ou l'Aurore, reçoivent une procession d'autres divinités qui s'avancent en cortége à la tête duquel sont les Heures, suivies de Vesta, d'Amphitrite, de Mercure, de Diane, d'Hercule et d'Hébé. Dans l'intérieur de cette précieuse coupe, on voit Achille qui soigne Patrocle blessé, et c'est surtout dans ce dernier tableau qu'on peut se rendre

1. *Mon. inéd. de l'hist. arch.*, t. I, pl. XXIV et XXV. — Gerhard, *Trinkschalen*, pl. VI et VII.

compte du soin minutieux avec lequel l'artiste a cherché à rendre les muscles et les détails du corps.

Le sentiment avec lequel les sujets sont disposés et adaptés à la forme et à la dimension du vase témoignent du progrès de la céramographie. Avec quel art le peintre ne sait-il pas combiner et ranger ses figures, par exemple quand il s'agit de décorer l'extérieur d'une coupe! Les conditions d'espace ne sont jamais oubliées. La symétrie et le parallélisme se maintiennent dans les compositions, sans que l'artiste se croie obligé à un parallélisme servile. Certaines compositions, par leur régularité et leur symétrie, rappellent la disposition des statues destinées à la décoration des frontons.

Presque toutes les figures sont dessinées de profil; les têtes de face se rencontrent rarement, et presque toujours elles ne sont pas réussies; les raccourcis, les poses violentes, sont évités autant que possible.

On retrouve tous les traits que nous avons signalés dans les œuvres de la sculpture archaïque, surtout dans les statues d'Égine et dans les bas-reliefs du monument des Harpyies à Xanthus.

La majeure partie des vases à figures rouges de style archaïque provient des nécropoles de l'Étrurie. Cependant la Grande-Grèce, la Sicile et les îles de la Grèce en ont fourni également des exemples remarquables.

Les vases de style archaïque ont un caractère sévère, mais la grandeur s'accorde très-bien avec la sévérité. Je citerai pour exemple la célèbre amphore du musée du Louvre, sur laquelle est représentée la mort de Crésus, et au revers Thésée et Pirithoüs qui enlèvent l'amazone Antiope[1]. Mais l'exemple le plus frappant de ce style grandiose, plein de noblesse et de dignité, où le caractère hiératique se manifeste à un degré très-élevé, est la magnifique et célèbre amphore de la Pinacothèque de Munich où l'on voit l'enlèvement d'Orithyie et la famille de Cécrops; les figures ont trente-deux centimètres de hauteur[2].

Je demande la permission de donner ici une courte description du tableau peint tout autour de cette amphore.

Borée, Βορας, enlève Orithyie, Ορειθυα. Ses compagnes Hersé, Ερσε, Aglauros, Αγλαυρος, Pandrosos, Πανδροσος, s'enfuient épouvantées, Érechthée, Ερεχσες, Cécrops, Κεκρος et sa femme, qui semble porter le nom d'Aphyas, Αφυας, accourent aux cris des jeunes filles. Les vêtements, les

1. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. I, pl. LIV et LV. — Cf. mon *Cat. Durand*, n° 421.

2. *Mon. inéd. publiés par la sect. fr. de l'Inst. arch.*, pl. XXII et XXIII.



HERCULE ET ANTÉE

(Cratère du Musée Napoléon III).

coiffures, les cheveux sont traités avec soin, mais d'une manière large et sévère. L'aspect de cette peinture a quelque chose de majestueux, d'imposant, qui captive le regard.

M. Welcker[1], le premier, a reconnu dans cette vaste et belle composition les traits qui caractérisent le style de Polygnote, le grand peintre de Thasos. Or, d'après les documents les plus sûrs[2], Polygnote florissait vers la 74e ou 75e olympiade. Et voici comment mon illustre maître et ami, feu M. Lenormant, s'exprime au sujet des peintures que Polygnote avait exécutées dans la Lesché de Delphes, en souscrivant sans hésiter au jugement de M. Welcker. Après avoir expliqué l'expression de Lesché des Cnidiens, le savant archéologue ajoute : « Il en résulte que la Lesché avait « été construite à une époque antérieure et que l'offrande faite au dieu de « Delphes par les habitants de Cnide consistait précisément dans la décora- « tion graphique du monument confié au talent de Polygnote. On a remar- « qué avec raison qu'une entreprise d'une aussi grande importance n'avait « pu être accomplie par une ville asiatique dans le sanctuaire religieux « le plus célèbre de la mère patrie qu'après que Cimon eut commencé « à affranchir les Grecs de l'Asie de la domination des Perses, et l'on a « même conjecturé que l'offrande des Cnidiens à Apollon devait être « un monument de leur délivrance. Si ces remarques sont fondées, il « faut placer nécessairement l'exécution des peintures de Polygnote à « Delphes après l'année 476, et dès lors, puisque le départ de Simo- « nide pour la Sicile, où il mourut dix ans après, répond à l'année 477, « on doit donner raison à ceux qui pensent que l'épigramme composée « par ce poëte pour désigner la première des deux compositions de la « Lesché, ainsi que le nom et la patrie de l'artiste qui l'avait exécutée, « devait avoir été envoyée pour servir de signature au peintre et n'était « pas le résultat obligatoire de la présence du poëte dans le lieu où se « trouvait l'ouvrage qu'il avait célébré[3]. »

Le style sévère et grandiose était donc en pleine vigueur vers le commencement du ve siècle avant notre ère, et les appréciations de Lenormant se trouvent confirmées par les réflexions de M. Prosper Dupré[4] sur les médailles de Naxos, ville de Sicile fondée en 736 et détruite par Denys le Tyran en 401 avant J.-C.

1. *Nouv. Ann. publiées par la section fr. de l'Inst. arch.*, t. II, p. 389 et suiv.

2. Voir Letronne, *Lettres d'un antiquaire à un artiste*, p. 452 et suiv.

3. Ch. Lenormant, *Mémoire sur les peintures que Polygnote avait exécutées dans la Lesché de Delphes*, p. 23 et 24, dans le tome XXXIV des *Mémoires de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*.

4. *Revue numismatique*, 1857, p. 1 et suiv.

A côté du vase de l'enlèvement d'Orithyie se range un certain nombre de beaux vases qui se distinguent par la grandeur des figures, la vigueur des contours et la noblesse du style. De degré en degré la sévérité et la rudesse sont tempérées par des lignes plus gracieuses et font



APOLLON ET LE GÉANT TITYUS

(Cratère du musée Napoléon III).

place à une gravité qui n'est pas exempte de charme et qui conduit insensiblement aux formes les plus belles et les plus pures.

Nous mettons ici sous les yeux du lecteur, comme exemple du style sévère, les peintures d'un magnifique cratère du musée Napoléon III, portant le nom d'Euphronios, Ευφρονιος εγραφσεν.

On voit ici la lutte d'Hercule, Ηεραχλες, et d'Antée, Ταιος. Deux jeunes filles s'enfuient avec tous les signes du désespoir à droite du côté d'Antée; une troisième se sauve à gauche derrière Hercule. Plus loin, du

même côté, on remarque la peau de lion, la massue et le carquois[1].

Le fond de ce cratère représente quatre éphèbes occupés de musique.

On ne saurait que difficilement se rendre compte, d'après une gravure nécessairement très-réduite, de la vigueur de dessin, de l'aspect un peu rude, et même sauvage, je dirais, de ce tableau. Le contraste de l'homme aux cheveux roux, le gigantesque Antée, et du robuste Hercule aux cheveux noirs, est exprimé d'une manière saisissante.

Comme second exemple du style archaïque, nous reproduisons ici un autre cratère du musée Napoléon III.

Le sujet figuré sur ce second cratère est la lutte d'Apollon contre le géant Tityus qui veut enlever Latone.

Pour compléter ce que j'ai à dire des vases à figures rouges de style archaïque, je crois utile de citer ici quelques autres exemples. D'abord c'est le vase d'Agrigente qui représente Alcée et Sapho, à la Pinacothèque de Munich[2]. Puis une des plus grandes coupes connues portant les noms des artistes Canchrylion et Euphronios, et sur laquelle on voit Hercule qui combat le triple Géryon et lui dérobe ses bœufs. Cette coupe est également conservée à Munich[3]. En troisième lieu, un cratère du musée de Berlin sur lequel sont figurés Oreste et Égisthe[4]. Ensuite, une splendide amphore d'Agrigente où l'on voit Triptolème, Cérès et sa fille et les héros d'Éleusis; au revers Jupiter, l'Aurore et Thétis[5]. Enfin le cratère qui montre Danaé et Acrisius[6].

Je me borne à ces exemples; ils suffisent au but que je me suis proposé; rien ne serait plus facile que de les multiplier, car les vases de style archaïque sont nombreux, et on en voit de très-remarquables dans les grands musées de l'Europe.

1. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, 1855, pl. v.

2. Jahn, *Beschreibung*, n° 753. — Ce beau vase a été gravé plusieurs fois. Voir Steinbüchel, *Sappho und Alkaios*. Wien, 1822, petit in-folio. — Millingen, *Ancient uned. monum.*, pl. xxxiii and xxxiv. — Dubois-Maisonneuve, *Introduct. à l'étude des vases*, pl. lxxxi. — Welcker, *Alte Denkmäler*, II, pl. xii, etc.

3. Jahn, *l. cit.*, n° 337. Voir *Mon. inéd. publiés par la section fr. de l'Institut archéologique*, pl. xv et xvi. — Cf. mon *Catal. de vases provenant de l'Étrurie*, n° 81.

4. Gerhard, *Etr. und Kamp. Vasenbilder*, pl. xxiv.

5. R. Politi, *Spiegazione di cinque vasi di premio*. Palerm., 1841, in-4°. — *Élite des monum. céramograph.*, t. III, pl. lxii.

6. Gerhard, *Danae, ein griechisches Vasenbild*. Berlin, 1854, in-4°.

La période pendant laquelle on a fabriqué des vases de ce style, s'étend du commencement du v[e] siècle avant notre ère au commencement du IV[e]; les derniers vases de ce genre ont dû être fabriqués en Italie, peu de temps après le siècle de Périclès[1].

J. DE WITTE.

1. Voir Birch, *History of ancient pottery*, t. I, p. 222 et suiv.

(La fin prochainement.)



CHARDIN[1]

V.



Aux expositions qui suivent, aux salons de 1739, de 1740, de 1741, Chardin ne fait que se continuer. Il demeure égal, mais pareil à lui-même, montrant sous le même jour et au même point un talent qui s'est présenté tout formé au public et dont la maturité a précédé la publicité. Car il faut prendre garde ici à une confusion qui tromperait sur la marche et le développement du peintre : ses expositions de 1737 et de 1738 sont faites avec des tableaux exécutés depuis longtemps et restés sans acquéreurs, comme sa *Raie* qui n'est exposée place Dauphine que plusieurs années après avoir été peinte. Mais par ces trois expositions, où en se ressemblant, en se répétant presque, Chardin est plus que jamais lui-même, le peintre de mœurs s'affirme définitivement. Il dessine le plan, il étend l'intérêt de son œuvre. Il s'établit pour toujours dans son genre ; il s'y fixe et s'y assied. La signification morale se dégage de son talent : l'Art français reconnaît et salue en lui le peintre de la Bourgeoisie.

Qu'est Chardin en effet ? Le peintre bourgeois de la bourgeoisie. C'est à la petite bourgeoisie qu'il demande ses sujets ; c'est dans la petite bourgeoisie qu'il trouve ses inspirations. Il enferme sa peinture dans cet

1. Pour la première partie, voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, p. 513.

humble monde dont il est, et où sont ses habitudes, ses pensées, ses affections, ses entrailles. Il ne cherche point au delà de lui-même, ni plus haut que son regard : il s'en tient au spectacle et à la représentation des scènes qui l'avoisinent et le touchent. L'accessoire même chez lui est pour ainsi dire de sa familiarité et de son intimité : il mettra dans ses tableaux sa fontaine, son doguin, les êtres et les choses accoutumées de son intérieur personnel. Il peindra de même les personnages à sa main, les visages d'habitude journalière, non point les types de cette bourgeoisie déjà ambitieuse et si loin du peuple qui commence à prendre au XVIIIe siècle l'orgueil, l'apparat, le luxe, l'air de fortune d'une noblesse en sous-ordre, mais les simples et pures figures de la bourgeoisie de peine et de travail, heureuse dans sa paix, son labeur et son obscurité. Le génie du peintre sera le génie du foyer.

Peinte de si près, et par un homme ayant son âme, cette petite bourgeoisie du temps, la forte mère du tiers état, est là vraiment vivante, immortelle, dans ces toiles, dans ces planches de Chardin. Qu'on feuillette les livres, les histoires de la vie privée, qu'on aille, pour connaître les mœurs bourgeoises du temps, des nouvelles de Challes aux romans de Rétif, et de ceux-ci aux Mémoires de madame Roland, on n'aura point cette lumière que donne un seul tableau du peintre. On ne verra point si bien la bourgeoisie que dans ce fidèle et sincère miroir vers lequel accourait la Parisienne du temps pour se regarder, et dans lequel elle était tout étonnée de se reconnaître, des pieds à la tête, et de la robe jusqu'au cœur. « Il ne vient pas là une femme du tiers état, — dit une curieuse brochure du temps en parlant des tableaux de Chardin, — qui ne croie que c'est une idée de sa figure, qui n'y voie son train domestique, ses manières rondes, sa contenance, ses occupations journalières, sa morale, l'humeur de ses enfants, son ameublement, sa garde-robe[1]. »

Et comment la femme du tiers état ne se fût-elle pas reconnue dans ces tableaux tout pleins d'elle? Ses manches relevées à la saignée du bras, son tablier à bavette, sa guimpe, sa croix à la Jeannette, sa jupe de calmande rayée, le peintre n'oublie rien de son costume. Il l'habille de ses habits, de ses couleurs; il la montre dans sa tenue austère, *presque évangélique*, selon le mot d'une femme du temps. Il la fait se mouvoir dans le décor et les actes de sa vie ordinaire et quotidienne. Il la représente dans le travail domestique, dans ces occupa-

1. *Lettre à M. de Poiresson-Chamarande, lieutenant général, au sujet des tableaux exposés au salon du Louvre, 1741.*

tions ouvrières que la petite bourgeoisie garde du peuple. Il la peint à la cuisine, épluchant les gros herbages de la soupe. Il la surprend au retour du marché avec le gigot dans la serviette. Il la fait voir lessivant, savonnant. La ménagère revient sans cesse dans son œuvre. Elle se détache de ses fonds à la Pierre de Hooch où le peintre met le balayage ou le séchoir du ménage. Elle sort lumineusement de ces fournils où il y a une resserre de bois, des viandes accrochées, des chandelles des six au mur, de vieux tonneaux exhalant comme une odeur de vinée. Puis, la voici dans les travaux d'aiguille, penchée sur le panier plein de pelotons où elle raccorde sa laine, ou bien reprenant en grondant la tapisserie d'une petite fille, ou vergetant le tricorne du petit garçon qui part pour l'école, ses livres ficelés sous le bras. C'est toute la vie de la bourgeoisie que Chardin déroule ainsi. Son activité, ses fatigues, l'ordre de son ménage, la règle de ses heures, sa tranquillité de désirs, le contentement de sa dure existence, ses voluptés modestes, les joies et les devoirs de sa maternité, une madame Phlipon les retrouve là, dans ces tableaux qui lui en rapportent le souvenir, l'expression, l'émotion vive.

Images riantes, et familièrement pieuses qui, des murs où on les accroche, semblent laisser tomber une bénédiction sur la famille ! Ici, c'est une mère qui d'une main prenant une assiette, de l'autre plongeant la cuiller dans la soupière d'étain d'où s'envole la fumée chaude de la soupe, fait dire le *bénédicité* à une petite fille qui, les yeux sur ses yeux, les mains jointes, dépêche en marmottant sa petite prière. Là, une autre mère fait réciter son évangile à une petite fille, un peu plus grande, debout, tout embarrassée, les mains sottes et cherchant sa réponse au parquet. Voici *la Toilette du matin* dans ce petit cadre où cette mère, à laquelle revient toujours Chardin, donne le dernier accommodage à sa petite fille. L'ombre de la nuit commence à s'en aller de la pièce. Sur la toilette, encombrée de désordre, la chandelle qui a éclairé le lever et le commencement de l'habillement, brûle encore, décrivant dans l'air des ronds de fumée. Un peu de jour tombant de la fenêtre glisse sur le parquet entrecroisé, et va mettre une lueur argentine, là-bas, sur l'encoignure où pose une pendule marquant sept heures. Au-devant de la bouilloire d'eau chaude à bec et à gros ventre, du tabouret portant le manchon et le gros livre de messe de la mère, la mère en coqueluchon noir, la jupe en retroussis, arrange des deux mains sur la tête de sa fille le nœud de sa fanchon, tandis que la petite, impatiente de sortir, et déjà le manchon à une main, coule de côté les yeux vers la glace, en retournant la tête et en se souriant à demi. Le Dimanche, tout le Dimanche bourgeois tient dans cette toile.

Et que d'autres scènes l'on pourrait encore rappeler de Chardin, ayant ce rayonnement dans la douceur, cette naïveté dans la coquetterie, ce naturel dans le décor, cette pénétrante impression de vérité! Toutes vous attachent, vous retiennent, vous charment par je ne sais quel agrément sain, personnel à Chardin, unique dans ce temps de peinture libre, voluptueuse, friponne dans la touche même. Comme l'Ordre même qu'elle représente, on dirait que sa peinture a échappé aux corruptions du XVIII[e] siècle, et qu'elle a gardé quelque chose de la santé et de la sincérité des vertus bourgeoises. Chardin aime, il fait plus, il respecte, on le sent, ce qu'il peint. De là, cette atmosphère de pureté qui entoure ses personnages, ce parfum d'honnêteté qu'on respire dans ses intérieurs et qui semble sortir de tous les coins de ses toiles, des arrangements de ses meubles, de la sobriété de leurs formes, de la rusticité de ses chaises, de la nudité de ses murs, de la tranquillité des lignes autour de la tranquillité des personnes.

Chardin est le seul qui, dans son genre, donne cette impression d'intime vérité. Allez à son meilleur élève, prenez les compositions de Jeaurat; comme elles sont loin de l'accent, du style de son maître! Tout, chez le disciple et l'imitateur, s'amaigrit en s'enjolivant. Il a beau prendre la garde-robe des femmes de Chardin : ses costumes ne sentent plus le tiers état; ses gestes rappellent les poupées du faiseur de mannequins du temps, Perrault. Les fonds se troublent, les intérieurs s'encombrent, les accessoires s'amincissent, les poses s'arrangent, le croquis pris sur nature se contourne, le caractère s'en va : le peintre n'est plus chez lui. Entre une planche de l'un et une planche de l'autre, gravées par les mêmes graveurs, quelle différence d'aspect et de profondeur! On regarde celle de Jeaurat, on entre dans celle de Chardin.

Paix des choses, accord, harmonie, lumière calme, c'est le secret et la force de Chardin, sa grâce, sa familière et rare poésie. Par là, il s'élève comme à un idéal de son genre, à l'exquis sentiment des *Amusements de la vie privée*, à l'expression de cette femme au front souriant et voilé de pensées aussi légères que l'ombre de sa coiffe blanche. Elle est là, dans un fauteuil garni, le corps un peu abandonné et penché sur un coussin, les pieds croisés l'un sur l'autre, à la mode du temps. A côté d'elle, sur une petite table, son rouet est immobile près de sa quenouille chargée. Ses mains ont laissé à demi glisser une brochure dans le creux de sa jupe, et elle réfléchit mollement, bercée par sa lecture comme par un bruit qui s'éteint. Sérénité,—c'est le vrai titre de cette toile où Chardin a fait tenir à la fois le rêve d'une femme et la philosophie de ses quarante ans.

VI.

Et quel tempérament de peintre dans cet historien et ce témoin de la petite bourgeoisie! Quelle main douée! quels jeux de palette dans ses intérieurs! Quel régal il donne à l'œil avec ces chambres simples, ces scènes tranquilles, ces personnages modestes! Comme Chardin réjouit le regard avec la gaieté de ses tons, la douceur de ses réveillons, sa belle touche beurrée, les tournants de son pinceau gras dans la pleine pâte, l'agrément de ses harmonies blondes, la chaleur de ses fonds, l'éclat de ses blancs, glacés de soleil, qui semblent dans ses tableaux les reposoirs de la lumière! Et quelle originalité dans le charme de sa tonalité! Le peintre, chez Chardin, a des ancêtres : il n'a pas de maître. Il ne s'inspire ni de Miéris, ni de Terburg, ni de Gérard Dow, ni de Nestcher, ni de Téniers. De tous les maîtres flamands, il ne rencontre guère, sans le chercher, que Metzu, la touche duveteuse et moelleuse de ses fichus et de ses béguins. Dans toutes les galeries de l'Europe, je ne sache qu'un tableau dont Chardin paraît descendre : c'est, dans le cabinet Six, l'admirable *Laitière* de ce maître si varié et si divers, Van der Meer.

Voyez-le dans ses bonnes toiles, ce peintre, né de lui-même et qui s'est créé, allez à ces chefs-d'œuvre qui ne sont point encore au Louvre : quoi de plus prodigieusement lumineux que l'*Écureuse* et le *Garçon cabaretier?* Sur des dessous de jaune, de bleu, de rose, qu'on dirait hachés de craie, le bonnet de coton, la chemise, le tablier de toile écrue, jouent, sur les trois notes du blanc *blanc*, du blanc gris, du blanc rouillé, une triomphante symphonie de chaude blancheur[1]. A ces deux tableaux qui peut-être donnent la plus haute idée du peintre, joignons la *Pourvoyeuse* exposée dernièrement au boulevard des Italiens. Rappelons ce bonnet, ce casaquin blanc, cette serviette, ce grand tablier bleu montant jusqu'au cou, ce fichu moucheté de fleurettes, ces bas d'un rose violet, cette femme rayonnante, des souliers au bonnet, dans une clarté blanche, et pour ainsi dire crémeuse : tout sortait victorieusement et harmonieusement de la toile, des égrenures raboteuses du pinceau, des grumelots de la couleur, d'une sorte de cristallisation de la pâte. Des tons légers,

1. Le meilleur des héritiers de Chardin en ce temps-ci, Decamps, répétait avec désespoir à M. Marcille devant ces tableaux « Les blancs de Chardin!... je ne peux pas les trouver! »

tendres et riants, jetés partout et revenant sans cesse, jusque dans le blanc du casaquin, se levait comme une trame de jour, une brume gorge de pigeon, une poussière de chaleur, une vapeur flottante enveloppant cette femme, tout son costume, le buffet, les miches sur le buffet, la muraille, l'arrière-pièce du fond. Veut-on comme une miniature de cette peinture : voici l'*Aveugle* où Chardin a si bien rendu la crasse du Quinze-Vingt. Revenons maintenant aux deux toiles du Louvre, le *Bénédicité* et la *Mère laborieuse* : c'est encore la même touche, la même fonte; mais ici le fini semble avoir refroidi la main de Chardin. Le feu manque à cette peinture un peu plate et endormie qui a perdu, sous la peine du travail, la verve de ces esquisses où les amateurs vont de préférence chercher, surprendre et goûter Chardin. Je me rappelle une première ébauche de l'*Économe*, une femme assise près d'une fenêtre au rideau vert. Sur un fond brun où la brosse a laissé son crépi, le pinceau chargé et imbibé de blanc, suivant le courant de plis du vêtement, tournant et s'écrasant au coude et aux revers de manche, laissant, aux pleines lumières, des traînées de pâte sèche, a fait sur la toile le travail d'un gros canevas. Rien que du blanc et du gris sale; à peine un soupçon de rose sur la figure et les mains, un soupçon de violet sur un ruban, un rien de rouge sur les agréments de la jupe; et cependant, il y a un visage, une robe, une femme, et déjà toute l'harmonie du tableau dans l'aube de sa couleur. Une autre esquisse que j'ai vue de lui, les *Tours de cartes*[1], pétille au contraire et flamboie; tout y est bruit, tapage, fraîcheur vive. Les glacis ont des brillants d'émail; les tons d'un bout à l'autre jouent dans l'or, le rayonnement de l'ambre et de la topaze brûlée. C'est un précieux petit morceau de cette manière chauffée, ardente, roussie de bitume et de terre de Sienne brûlée, qu'eut Chardin au commencement de sa carrière et dont les plus beaux échantillons, autant qu'on en peut juger à la hauteur où ils sont placés, sont malheureusement à Vienne dans la galerie du prince de Lichtenstein.

VII.

Le Salon de 1743 montrait le peintre de scènes domestiques sortant de son genre, de ses succès, et abordant un côté nouveau de la peinture : Chardin exposait cette année-là le portrait de madame Lenoir. A l'exposition de 1746, il envoyait les portraits de M. Levret, de l'Académie de

1. Ces deux esquisses appartiennent à M. Laperlier.

médecine, et de M*** ayant les mains dans son manchon. Plus tard, onze ans après, il exposait encore le portrait en médaillon de M. Louis, professeur et censeur royal de médecine.

Ces portraits ont disparu. Aucun n'a échappé au temps, n'a été sauvé de la destruction ou de l'oubli. Il ne s'est trouvé ni famille, ni galerie, ni musée pour les conserver; et ils nous font grandement défaut pour contrôler, par la comparaison de la facture, les portraits que l'on baptise si volontiers du nom de Chardin. Deux toiles aujourd'hui sont à peu près acceptées comme représentant le talent de portraitiste de Chardin : l'une est le portrait de femme du musée de Montpellier[1] dont on fait le portrait de madame Geoffrin ; mais, le plus grand nombre d'amateurs un peu fins qui l'ont vu ne trouvent dans ce beau morceau rien de la manière de Chardin, aucune des habitudes de son pinceau, nulle trace de l'empreinte si reconnaissable qu'une telle main de peintre, même dépaysée et hors de son genre, doit laisser à ce qu'elle touche. L'autre portrait attribué à Chardin est le portrait de madame Lenoir de la galerie Lacaze, portrait admirable auquel ce nom de madame Lenoir prête, en dehors de toute beauté intrinsèque, une authenticité presque incontestée jusqu'ici. Mais ce nom de madame Lenoir, quelle raison pour le donner à ce tableau? C'est une désignation de personnage absolument gratuite. Le portrait de madame Lenoir qu'a peint Chardin, nous le connaissons, si nous ne l'avons pas. La gravure n'en est pas rare. La voici, comparez : il n'y a pas la moindre ressemblance, je ne dis pas seulement dans la figure, mais même dans l'arrangement. Dans le portrait possédé par M. Lacaze, la femme est de face, le tableau est en hauteur et sans accessoires. Dans le portrait de Chardin, portrait en largeur, la femme est assise de côté, avec un paravent derrière, un écran et une cheminée devant elle. Toutes deux, il est vrai, tiennent à la main une brochure couverte de papier peigne; mais cela est trop peu, vraiment, pour confondre les deux tableaux. Évidemment, nous n'avons point affaire ici à madame Lenoir : ce chef-d'œuvre n'est point le portrait exposé en 1743; il n'appartient point à Chardin : il le dépasse, nous avons le regret de le dire, d'une trop grande hauteur.

1. Un certain nombre de musées de province possédent des tableaux attribués plus ou moins légèrement à Chardin. Au musée de Niort, sous le n° 30, c'est un portrait d'un ancien seigneur de la Mothe-Saint-Heray; au musée Lorain à Bourg, sous le n° 29, une scène de jeunes garçons faisant des bulles de savon. On trouve encore des Chardins catalogués au musée du Havre, au musée de Cherbourg, de Dijon, de Carcassonne, de Nantes, de Rouen, d'Angers, où M. Clément de Ris en signale trois d'une touche singulièrement hardie et dont un est signé.

Reconnaissons-le : maître de premier ordre dans les natures mortes, inférieur à Rembrandt seul, lorsque Rembrandt peint son bœuf éventré, égalant les meilleurs Flamands dans les scènes domestiques, Chardin a, dans sa peinture, un coin de faiblesse qui le met au-dessous de Metzu. Il est insuffisant dans la touche des figures. Il est le plus souvent lourd à peindre la chair. Il ne la différencie pas suffisamment des étoffes et des accessoires. Il ne lui donne ni sa légèreté ni sa transparence ; et lorsqu'il aborde des personnages un peu grands, lorsqu'il s'attache aux proportions naturelles d'une figure, il est facile de voir sa gêne, son embarras, le *peiné* de son travail. Citons comme preuve et comme exemple les *Bouteilles de savon* chez M. Laperlier, la *Maîtresse d'École* de la vente Dever, le jeune garçon au toton exposé au boulevard des Italiens. En passant de la grande figure au portrait, Chardin aurait-il tout à coup appris à peindre aisément la chair, à manier librement la vie et la lumière d'un visage ? Les critiques du temps ne le disent guère. Chose remarquable, que dans tout ce bruit fait autour du nom de Chardin, au milieu du triomphe de ses natures mortes, de ses petites scènes, il y ait si peu d'attention, si peu d'étonnement, une si mince et si discrète admiration pour ses portraits ! Les comptes rendus de Salons glissent dessus ; la curiosité passe à côté ; les critiques les mentionnent à peine, et ceux qui s'y arrêtent un instant laissent tomber le regret de voir Chardin toucher à ce genre. Diderot lui-même, son furieux ami Diderot, qui le proclame le premier peintre du temps, Diderot, qui revient sans cesse à lui à propos de tout et de tous, Diderot ne trouve pas un mot à dire de ses portraits : il n'y fait pas même une allusion dans ses Salons.

Faudrait-il ici rabattre du talent de Chardin ? La vérité serait-elle qu'il n'a jamais été aussi grand portraitiste qu'on veut le dire à l'heure qu'il est ? Nous inclinerions à le croire. Le seul portrait signé qu'on connaisse de lui, possédé par M. Chevignard et daté 1773, ne permet guère d'illusion sur son talent de portraitiste. Il représente une femme aux yeux noirs, aux traits durs, en bonnet de batiste, en mantelet noir doublé de petit-gris, les mains dans un manchon de satin blanc rayé. Le bonnet, sa blancheur, la fourrure, la soie noire, le manchon et sa moire de lumière, le fichu de linon croisé sur la peau du cou, la main du maître les a touchés ; il y a encore un peu de sa pâte au bout de l'oreille ; mais la figure est dure, les couleurs sont fatiguées. C'est une coloration à la la fois briquetée et froide, une peinture qui fait penser à la détestable peinture saxonne.

Conclurons-nous de là, de ce portrait de la vieillesse de Chardin, qui cependant cette année-là même faisait ses plus beaux pastels, con-

clurons-nous à la médiocrité de tous ses portraits? A une médiocrité absolue, non; mais à une médiocrité relative qui nous fait repousser l'attribution du magnifique portrait qu'on veut mettre à son nom, portrait dont le faire est en tout contraire au sien, portrait non signé, qu'on le remarque; et ne sait-on pas que Chardin n'a jamais peint un panneau, une toile de la moindre importance sans y mettre son nom? Il a signé tous ses tableaux, il signait presque toutes ses études. Dans la galerie même de M. Lacaze, la petite étude de fontaine pour le tableau de *la Fontaine* est signé de lui en toutes lettres[1].

VII

Chardin s'était marié à trente-deux ans[2]. Mené dans un petit bal d'honnête bourgeoisie où son père avait d'avance fait un choix pour lui, il fut présenté et plut à une jeune fille dont il parvint bientôt à se faire

1. Cette question des portraits de Chardin est, il faut bien l'avouer, pleine de mystères et d'embarras insolubles. Ainsi chez M. C. Marcille, nous trouvons un portrait de femme non signé, dans lequel, à notre jugement, tout est de Chardin, sauf la tête. Chardin, pour nous, a peint cette robe rouge, ces mitaines vertes, ce fouillis de dentelles, ces semis de fleurettes, cette tranche nuée d'éventail fermé; mais dans la figure, nous ne le retrouvons pas, et il semble que Chardin s'efface. N'y aurait-il pas ici une hypothèse à risquer? Le compagnon d'atelier, l'ami d'Aved, n'aurait-il pas quelquefois habillé un portrait d'Aved qui serait alors un Chardin jusqu'au cou?

2. « Paroisse Saint-Sulpice. Le 1[er] janvier 1731 a été célébré le mariage de Jean-Siméon Chardin, peintre de l'Académie royale, âgé de trente-un ans, fils de Jean Chardin, maître menuisier, et de Jeanne-Françoise David, présents et consentents, de cette paroisse depuis plusieurs années, y demeurants rue Princesse, avec Marguerite Saintar, âgée de vingt-deux ans, fille des défunts Simon-Louis Saintar, marchand, et de Françoise Pantouflet, assistée de Pierre Perant, marchand de son, demeurant rue de la Verrerie, paroisse de Saint-Mery, créé tuteur de l'épouse par acte passé devant M. le lieutenant civil en datte du vingt-sept novembre mil sept cent trente, de fait de cette paroisse, y demeurant rue Ferou, de droit de celle de Saint-Mery, trois bans publiés en cette église et celle de Saint-Mery sans opposition, fiançailles faites hier présents et témoins Pierre Naudin, arquebusier des menuts plaisirs du roy, demeurant rue de la Pelleterie, paroisse Saint-Jacques la Boucherie, cousin de l'époux; Juste Chardin, menuisier des menuts plaisirs du roy, rue Princesse, frère de l'époux; Claude Saintar, bourgeois de Paris, demeurant rue Saint-Denis, paroisse Saint-Jacques la Boucherie, oncle de l'épouse; Pierre Saintar, négotiant, demeurant rue Neuve et paroisse Saint-Mery, cousin de l'épouse, qui nous ont certifié le domicile des parties ci-dessus et leur liberté pour le présent mariage soussigné. »

aimer. Les deux jeunes gens furent accordés; mais les parents de la jeune fille demandant que la position du jeune homme fût plus assurée, le mariage fut retardé de plusieurs années au bout desquelles Marguerite Saintar, l'accordée de Chardin, se trouva ruinée et dans une position touchant à la misère. Le père de Chardin voulut alors rompre le mariage; mais le fils tint bon avec une droiture généreuse, et ne voulut ni manquer à ses engagements ni tromper l'inclination que la pauvre jeune fille avait prise pour lui[1]. Des traits agréables, dit le *Nécrologe*, mais faible, languissante, valétudinaire, la pauvre femme mourut de la poitrine, quatre ans après son mariage, en laissant un fils à Chardin[2].

Il y eut bien du malaise, bien de la gêne dans ce premier mariage de Chardin. La femme était malade, les gains du mari demeuraient minimes et incertains. Toute sa jeunesse, le peintre la passa assez durement, sans trouver un grand soulagement dès difficultés de sa vie dans un commencement de célébrité, et dans la célébrité même. Car ses tableaux, si appréciés des amateurs du temps, si goûtés de la critique qui les déclare dignes du voisinage des meilleurs maîtres flamands, ne se vendent guère comme ceux-ci. Livrés aux enchères, au feu des ventes les plus en renom, ils n'atteignent que des prix bien médiocres. A la vente du chevalier de Laroque, en 1745, *la Fontaine* et *la Blanchisseuse* n'allaient qu'à 482 livres. *L'Ouvrière en tapisserie* et son pendant *le Dessinateur* étaient donnés pour 100 livres; le jeune *Écolier* au toton, pour 25 livres. Ces prix devaient faire la base des marchés du peintre avec les amateurs et les marchands; et l'on peut calculer le peu d'argent qui devait entrer dans la bourse du peintre avant cela, alors que le nom de Chardin n'était pas encore une valeur ayant eu cours dans les ventes. Jamais du reste, même en ses dernières années, Chardin ne semble avoir tiré de sa peinture de quoi vivre. Les prix de ses tableaux restent toute sa vie presque aussi bas et aussi misérables. En 1757, vingt ans après sa première exposition, à la vente Heinecken, *l'Aveugle* ne montait qu'à 96 livres. En 1761, à la vente du comte de Vence, *l'Écureuse* et le *Garçon cabaretier* étaient payés 550 livres; en 1769, à la vente La Live de Jully, la *Mère faisant réciter l'évangile à sa fille* et l'*Écolier dessinant d'après la bosse* allaient à 720 livres; et en 1770, à la vente Fortier, *le Bénédicité* se ven-

1. *Mémoires de la vie des académiciens*, vol. II.

2. « Le quinze avril 1735 a été fait le convoy et enterrement de Marguerite Sainctard, femme de Jean-Siméon Chardin, peintre ordinaire du roy, morte hier en sa maison, rue Princesse, âgée d'environ vingt-six ans, et y ont assisté Claude Sainctard, oncle, Juste Chardin, beau-frère, Noël-Sébastien Chardin, aussi beau-frère de la ditte défunte, qui ont signé. »

dait 900 livres. Encore ces prix étaient-ils les hauts prix de Chardin. Ses tableaux de nature morte n'en approchaient pas. A la vente Molini, un lapin, peut-être ce lapin de ses débuts qui lui coûta tant d'efforts, une si longue et si patiente étude du poil, du modelé, de tout l'animal, un lapin avec une gibecière et une poire à poudre était adjugé 25 livres; et Wille dans un coin de ses Mémoires se félicite d'avoir acheté 36 livres deux de ses petits tableaux d'ustensiles de cuisine[1].

A l'époque où il se vend ainsi, Chardin a pourtant toute sa vogue à Paris et en Europe. Le prince de Lichtenstein met quatre de ses tableaux dans sa galerie de Vienne. Sa peinture enchante et passionne le comte de Tessin, un amateur digne de l'apprécier, qui fait successivement entrer dans sa galerie de Drotningholm *le Négligé* ou *la Toilette du matin*, *les Amusements de la vie privée*, *l'Économe*, et communique au prince de Suède son goût de Chardin. C'est le temps où l'Impératrice de Russie lui commande des tableaux pour sa galerie de l'Ermitage[2]. La concurrence de si grands et si riches amateurs avec les curieux français aurait

1. On pourrait penser que la mort de Chardin donne aux enchères ce coup de fouet, à ses tableaux la montée que donne d'ordinaire la mort d'un artiste à ses œuvres. L'erreur serait grande. A sa vente même, *la Gouvernante* et *la Mère laborieuse* se donnaient pour 30 livres 4 sols, *la Blanchisseuse* pour 17 livres 6 sols, *les Tours de cartes* et *le Jeu de l'oie* pour 35 livres 7 sols, deux tableaux représentant des singes pour 19 livres dix sols! En 1780, l'année qui suit sa mort, à la vente Leroy de Senneville, un exemplaire de *la Fontaine* est vendu 175 livres. En 1782, à la vente du marquis de Ménars, *la Serinette*, payée par lui 1,500 livres, tombe à 631; *l'Écureuse* et *le Garçon cabaretier* s'arrêtent à 419 livres. En 1782, à la vente de madame Lancret, un panneau représentant deux lièvres n'atteint que 8 livres. En 1783, à la vente Belisard, *la Mère laborieuse* se vend 123 livres. Et dès lors les prix descendent, baissent sous la Révolution, baissent sous l'Empire, baissent sous la Restauration, et arrivent presque à la dérision, jusqu'au jour où M. Marcille père paye *le Dessinateur* 725 fr.

2. Essayons de donner la liste, sans doute bien incomplète, des tableaux de Chardin passés à l'étranger. Le catalogue du musée de l'Ermitage de 1774 (réimprimé dans la *Revue universelle des arts*, 1861) indique, sous les numéros 378, 407, 408, *les Beaux-Arts*, tableau allégorique exposé en 1769, *une Jeune fille jouant au volant*, *un Jeune homme s'amusant avec des cartes*. A ces trois tableaux il faut ajouter une répétition du *Bénédicité* qu'indique M. Dussieux dans ses *Artistes français à l'étranger*. Rappelons les quatre tableaux du prince de Lichtenstein à Vienne : *les Aliments de la convalescence*, *la Ratisseuse*, signé Chardin, 1733 (?), *la Pourvoyeuse*, signé Chardin, 1735 (?), *la Gouvernante*. En Suède, indépendamment des trois tableaux faits pour le comte et la comtesse de Tessin, doivent se trouver *la Bonne éducation* et *le Dessinateur d'après la bosse*, tous deux dédiés à la reine de Suède. Au palais du roi, à Berlin, M. Dussieux cite deux sujets de *la Ratisseuse*; à Londres, un portrait de Chardin par lui-même, et un portrait de d'Alembert (?) à Strafford-House; à Calsruhe, outre la *Dame cachetant une lettre*, cinq tableaux de nature morte.

dû faire monter les prix du peintre, lui donner au moins l'aisance. Il n'en fut rien. La mode d'être payé cher manqua à Chardin. D'ailleurs, il faut le dire, il ne fit rien pour la faire venir. Dénué de toute âpreté au gain, il était si peu avide et si simple dans ses affaires, qu'une fois arrivé et connu, il se contenta des pauvres prix de ses débuts, et s'y arrêta, sans penser à tirer parti de son nom plus grand, de sa notoriété, du bruit de ses toiles dans le public. Mariette parle bien d'un prix de 1800 livres pour son tableau de *la Gouvernante;* mais les *Mémoires de l'Académie,* plus fidèlement renseignés, à ce que l'on peut croire, affirment que le tableau qui lui fut payé le plus cher au moment de sa plus grande réputation ne lui fut payé que 1,500 livres : c'était *la Serinette* ou la *Dame variant ses amusements,* acquise par M. de Ménars[1].

Produisant peu et s'entendant si mal au commerce de son talent, Chardin fut heureux de trouver dans un second mariage avec une veuve de 37 ans[2] l'assurance de la vie et le partage d'une petite fortune qui

1. Voici, à propos de ce tableau appartenant aujourd'hui à M. le duc de Morny, le mémoire que veut bien me communiquer M. Camille Marcille :

« Ce mémoire a été présenté à M. de Vandières le 18 janvier 1752, et arrêté à 1,500 livres.

« Payé en entier, le 8 février 1752, 1,500 livres.

« Le tableau, qui m'a été demandé par M. Coypel et que j'ay fait, porte 18 pouces de haut sur 15 de large. Il représente une dame variant ses amusements. — Chardin. »

« Réglé à 1,500 livres.

« Je soussigné, premier peintre du roy, certifie à M. de Tournehem, directeur et ordonnateur général des bâtiments, que le tableau mentionné dans ce mémoire a été fait et fort approuvé. A Paris, ce 18 novembre 1751. — Coypel. »

Joignons à ce mémoire un curieux renseignement qui, en nous donnant la moyenne des prix de Chardin, nous montrera combien peu sa peine et la conscience de son travail étaient rétribuées; c'est l'extrait d'une lettre de Berch au comte de Tessin (octobre 1745), publiée par notre ami Philippe de Chennevières dans ses *Portraits inédits d'artistes français :*

« L'affaire des tableaux rencontre un peu de difficulté du côté de M. Chardin, qui avoue naturellement qu'il ne pourrait pas donner les deux pièces que dans un an d'ici. Sa lenteur et la peine qu'il se donne doivent, dit-il, déjà être connues à Votre Excellence. Le prix de 25 louis d'or par tableau est modique pour lui, qui a le malheur de travailler si lentement; mais, en considération des bontés que Votre Excellence a eues pour lui, il passera encore ce marché et laissera à la volonté de cet ami de Votre Excellence, s'il veut y ajouter quelque chose quand l'entreprise sera achevée. De cette façon, Votre Excellence a encore du temps pour se déterminer si elle veut qu'il travaille. Un tableau qu'il a chez lui l'occupera encore probablement une couple de mois. Jamais, chez lui, plus d'un entrepris à la fois. »

2. « Paroisse Saint-Sulpice, 1744. Le jeudy vingt-six novembre a été célébré le mariage de Jean-Siméon Chardin, âgé de quarante-quatre ans, peintre du roy, veuf de

lui permit de travailler à son aise, à son jour, à son heure, comme il convenait à son caractère et à sa manière de peindre. De cette seconde femme de Chardin, Françoise-Marguerite Pouget, veuve de Charles de Malnoé, Cochin nous a laissé un agréable profil. Les traits, finement découpés, sont encore jeunes : l'œil est vif et noir, le nez spirituel, la bouche un peu mince, avec du sérieux dans le sourire. Une netteté coquette, une raison avenante, c'est toute cette figure bien digne d'avoir été le modèle des *Amusements de la vie privée*.

IX.

Nous l'avons dit : dès que Chardin paraît, il est reconnu. Il se montre, et sa réputation est faite. Diderot ne fera que continuer et confirmer l'admiration du public pour le peintre.

La critique, dès 1738, le place au premier rang. L'auteur de la *Lettre à la marquise S. P. R.* s'extasie sur son originalité, sur ce goût de peinture qui est à lui seul. L'année suivante (1739), dans une seconde lettre, il le

Marguerite Saintar, avec Françoise-Marg. Pouget, âgée de trente-sept ans, veufve de Charle de Malnoé. Les deux parties de cette paroisse y demeurants depuis plusieurs années, rue Princesse, un ban publié en cette église sans opposition, dispense de deux bans obtenue de Mgr l'archevêque de Paris en datte du vingt-trois du présent mois, insinué et controllé le même jour, fianciailles faites hier, présents et témoins Jean Daché, agent de change et banquier, rue et paroisse Saint-Sauveur; Jean-Jacques Lenoir, négotiant, bourgeois de Paris, rue Mauconseil, paroisse Saint-Eustache, amis de l'épouse; Juste Chardin, menuisier-ébéniste du roy, rue Princesse, frère de l'époux; Jacque-André-Joseph Aved, peintre du roy, conseiller en son Académie royale de peinture et sculpture, rue de Bourbon, amy de l'époux, qui nous ont tous certifiés domicile des parties ci-dessus, leur liberté pour le présent mariage, et ont signé. » Marguerite-Françoise Pouget devait survivre à Chardin. Une lettre de Cochin à Descamps nous donne les détails suivants sur sa vie après la mort de Chardin : « Madame Chardin demeure maintenant rue du Renard-Saint-Sauveur, chez M. Atger, agent de change. M. Dachet, oncle de M. Atger, avait épousé une sœur de madame Chardin. Ils ont été toujours liés d'amitié. M. Dachet est mort. M. Atger a offert à madame Chardin de la recevoir chez lui, où elle coulerait la vie douce, n'ayant plus le souci de rien que de sa santé; madame Chardin a accepté, et s'y trouve heureuse. Ils ont une maison de campagne où ils vont passer la plus grande partie de l'été, au moyen de quoi elle jouit d'un doux repos, d'un bon air, et fait de l'exercice sans fatigue. Elle a cependant essuyé une violente maladie l'automne dernier, mais il n'y paraît plus, et elle a à présent une très-bonne santé. » Elle mourut à quatre-vingt-quatre ans, en 1791, selon l'acte de décès que veut bien nous communiquer M. Bellier de La Chavignerie, et fut inhumée le 16 mai dans la paroisse Saint-Sauveur, en présence de Jean-Pierre Pouget, de Marcelle et Paul-Laurent Atger, tous deux bourgeois de Paris.

déclare unique dans les sujets qu'il peint et d'un naturel étonnant. Lafont de Saint-Yenne, dans ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, admire l'intérêt que ce talent singulièrement neuf met dans la représentation des actions de la vie ordinaire, et il fait cause commune avec le goût du public qui se jette sur les estampes de Chardin. Un autre critique de l'année félicite le peintre à la mode de traiter des sujets familiers, sans être bas. Les *Observations sur les arts et sur quelques morceaux de peinture exposés au Louvre en* 1748 répètent ces éloges, complimentent Chardin d'avoir fondé le genre marotique, le déclarent l'égal des meilleurs artistes de Flandre, et digne de figurer dans les plus riches cabinets. Les *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, etc., écrits à un particulier de province*, 1754, lui donnent la louange de percevoir des naïvetés et des finesses qui se cachent aux autres, et de s'entendre admirablement aux jeux de lumière. Les critiques d'art se mettent sous le patronage de son nom : on voit paraître en 1753 une *Lettre à M. Chardin sur les caractères de la peinture*. Le poëte du *Portefeuille d'un homme de lettres, Cosmopolis*, 1759, s'écrie : « O Chardin! l'œil s'abîme, l'œil se perd dans ta touche! » Nous ne sommes pas loin du lyrisme de Diderot qui n'en parlera guère sans dire de lui : « C'est le grand coloriste... le grand magicien... c'est le sublime du technique... c'est la nature même! »

Cependant dès ces années du milieu du siècle, de certaines réserves commencent à se glisser dans la critique. On croit s'apercevoir d'un affaiblissement de son talent. On se plaint de ce bien-être qui lui permet de travailler à son loisir, et de cette philosophie qui lui ôte l'appétit du gain, l'envie de beaucoup gagner en produisant beaucoup. On l'accuse d'ingratitude pour le public si curieux et si impatient de ses œuvres ; on jette à sa paresse pour l'aiguillonner l'exemple du fécond et laborieux Oudry. Les *Jugements sur les principaux ouvrages exposés au Louvre le 27 août* 1751, après avoir loué Chardin, parlaient avec une ironie caressante d'un tableau supposé qu'ils décrivaient comme un ouvrage dont il était occupé : « Il s'y peint, dit la maligne brochure, avec une toile posée devant lui sur un chevalet ; un petit génie qui représente la Nature lui apporte des pinceaux; il les prend, mais en même temps la Fortune lui en ôte une partie, et tandis qu'il regarde la Paresse qui lui sourit d'un air d'indolence, l'autre tombe de ses mains. » Il y avait aussi dans la critique un certain désappointement à ne plus voir de Chardin, à partir de 1755, hors de ses natures mortes, que des redites. Elle attendait, elle espérait toujours une scène nouvelle ; et c'était la scène ancienne qui reparaissait avec des changements insignifiants. Ces répétitions, à la

longue, amenaient un certain mépris du peintre, de sa pauvreté d'imagination, de l'avarice de sa veine; et d'année en année, Chardin baisse et s'éteint doucement dans le bruit des Salons. L'attention, l'admiration ne se réveille qu'un moment, en 1765 et en 1767, devant ses Attributs des arts et des sciences, et ses tableaux d'instruments de musique, commandés pour Choisy[1], tableaux éblouissants où les velours rouges des musettes, les bandoulières bleues des violes, les drapeaux des trompettes, les timbales de cuivre s'arrangent superbement dans une magnifique opulence de tons. Puis la critique s'éloigne de lui, ne sachant rien de nouveau à en dire, pour aller à Jeaurat. Diderot lui-même, au métier de louer son peintre, un beau jour se lassera, et il laissera échapper en 1767 que « Chardin s'en va. »

Mais Chardin n'avait pas dit son dernier mot. Voyant qu'on abandonnait sa peinture et que son talent de peintre avait trop longtemps duré, il quittait ses pinceaux, et, allant à un autre procédé, touchait à cet art du pastel dont Latour venait de révéler les ressources et les enchantements. Le vieillard de soixante-dix ans, lassé, malade, affaibli, prenait lés crayons que ses mains tremblantes allaient encore tenir pendant dix ans. C'était l'effort, dit une brochure du temps, de ces athlètes qui, chancelants après un combat terrible, rappellent toutes leurs forces pour aller expirer dans l'arène[2]. Suprême effort, en effet, mais aussi suprême triomphe du vieux peintre : c'est comme le soir de son talent, la chaleur de son dernier rayonnement; ses pastels sont les adieux de sa lumière.

Allez à ces deux portraits du Louvre, où il s'est représenté[3], comme le vieux grand-père de son œuvre, sans coquetterie, dans le déshabillé bourgeois, familier, abandonné d'un septuagénaire, en bonnet de nuit, l'abat-jour au front, les besicles au nez, le *mazulipatam* au cou : quelles surprenantes images ! Ce travail violent et emporté, les écrasis, les martelages, les tapotages, les balafrures, les empâtements de crayons, ces touches semées, franches et rudes, ces audaces qui marient des tons immariables et jettent sur le papier les couleurs toutes crues, ces dessous pareils à ceux que le scalpel trouve sous la peau, tout cela s'harmonise à quelques pas, s'assemble, se fond, s'éclaire, et c'est de la chair qu'on a sous les yeux, de la chair vivante qui a ses plis, ses luisants, sa porosité, sa fleur d'épiderme. Les vergetures des joues, le bleuissement d'une

1. Ils appartiennent aujourd'hui à M. Eudoxe Marcille.

2. *La Prêtresse, ou Nouvelle manière de prédire ce qui est arrivé.*

3. Le portrait de Chardin du Louvre, en besicles, a été gravé par Chevillet; deux autres portraits de lui en médaillon ont été gravés d'après deux dessins différents de Cochin, l'un par Laurent Cars, l'autre par Rousseau.



Chardin pinx^t

CHARDIN



F. La Guillermie sculp.

Mme CHARDIN

vieille barbe, les blancs, les roses, les tendresses du teint, ce rayon humide dans lequel baignent l'œil et l'expression du regard, Chardin les obtient, il atteint à la vérité et à l'illusion de la carnation avec des coups de rouge vif, de bleu pur, de jaune d'or, avec des couleurs entières et absolues qui sembleraient devoir outrer la vie et forcer le ton de la réalité. Son modelé n'est pas moins miraculeux : de son pastel si large et si heurté, le dessin de toute la tête, les plans du visage, les lignes, les méplats, les rondeurs, les soufflures de graisse, les accentuations des muscles, sortent et se dégagent à la façon de la forme dans la pâte de Rembrandt.

Et pourtant son chef-d'œuvre n'est point encore là : c'est dans le portrait de sa femme qu'il révèle tout son feu, toute la puissance de sa verve, la force et la fièvre de son exécution inspirée. Jamais la main du peintre n'eut plus de génie que dans ce pastel, plus d'audace, plus de bonheur, plus d'éclairs. De quelle touche furieuse, chargée, solide, de quel crayon libre, fouetté, sûr dans les hasards mêmes, affranchi des hachures dont jusque-là il a amorti son tapage ou raccordé ses ombres, Chardin attaque le papier, l'éraille, y enfonce le pastel! Comme il amène au jour victorieusement ce visage de la vieille Marguerite Pouget, enveloppée jusqu'au coin des yeux de cette coiffe presque monastique, si souvent répétée dans ses figures! Rien ne manque à cette prodigieuse étude de vieille femme, ni un trait, ni un ton. Le front d'une pâleur d'ivoire jauni, le regard tout refroidi et dont le sourire s'est envolé, le plissage des yeux, la minceur décharnée du nez, la bouche qui creuse et se ferme à demi, ce teint semblable à un fruit sur lequel l'hiver à passé, Chardin exprime tous ces signes de la vieillesse; il en donne la sensation et presque l'approche avec ce crayonnage inimitable, insaisissable, qui met on ne sait comment le souffle de la personne sur les lèvres de son portrait, le tressaillement du jour dans le dessin d'une physionomie. Et comment surprendre, comment dire de quoi est faite cette bouche démeublée qui tourne, qui plisse, qui se retire, qui respire, qui a toutes les infinies délicatesses de ligne, de courbe, d'inflexion d'une bouche? Cela n'est fait que de quelques traînées de jaune et de quelques balayures de bleu. L'ombre portée de ce bonnet, ce jour sur la tempe tamisé par le linge, cette transparence qui tremble auprès de l'œil, qu'est-ce? Des coups de pur brun rouge, brisés de quelques coups de bleu. Ce bonnet blanc, absolument blanc, c'est du bleu, rien que du bleu. Et la blancheur de la figure est faite avec du jaune pur : car cette claire figure n'a pas un blanc; il n'y a que trois point de craie jetés dans toute cette tête, à la lumière du bout du nez, et à la lumière des deux yeux. Tout peindre dans son ton

vrai, sans rien peindre dans son ton propre, c'est à ce tour de force et à ce miracle que le coloriste s'est élevé[1].

Avec ses pastels, plus goûtés du public que des artistes, un reste de succès revenait à Chardin. Quelques mois avant sa mort, au salon de 1779, un dessin de cette manière, une jeune tête de *jaquet* qu'il exposait, était remarquée par Madame Victoire qui s'éprenait de sa vérité et faisait demander au peintre le prix qu'il en voulait. Chardin, que la gloire ne gâtait plus, envoyait dire à la princesse qu'il se regardait comme payé par l'honneur qu'elle voulait bien faire à sa vieillesse : le lendemain le comte d'Affry remettait de la part de la princesse une boîte d'or au peintre charmé et tout ému[2].

X.

L'œuvre de Chardin dit l'homme qu'il fut. On le devine, on le retrouve dans sa peinture. Il se raconte et s'ouvre familièrement à vous dans ses compositions, dans ses scènes, dans le terre à terre et la morale bourgeoise de ses compositions. C'est avec le jour tranquille de son existence qu'il éclaire ses intérieurs. Ses personnages ressemblent à sa famille. Cette médiocrité dont il représente la paix, l'honnête labeur, les joies réglées, le tranquille contentement, est la sienne. Sans éducation, sans humanités, il est, comme les ménages pauvres qu'il peint, peuple par certains côtés. On le voit vivant avec les braves gens qui l'ont porté au baptême et qui l'accompagneront au cimetière, ne sortant guère des liaisons et du monde de son père, et, sans aller aux gens de la cour et aux grandes dames, s'en tenant à ses compères, des menuisiers, des marchands, de bons bourgeois de Paris, les peignant, eux, leurs femmes, leurs enfants, et ne peignant qu'eux. C'est ainsi que ce portrait de Mme Lenoir, dont on avait fait la femme du lieutenant de police, se trouve être tout simplement le portrait de la femme de son ami Lenoir, négociant[3], de ce

1. On voit chez M. Laperlier une tête de Chardin signée 1771. C'est une tête de vieillard aux cheveux blancs, pastellée encore avec plus d'outrance et une plus furieuse opposition de tons. De cette tête, M. Laperlier possède une petite eau-forte, la seule sans doute qu'ait faite Chardin.

2. *Le Nécrologe*. — *Mémoires de la vie des académiciens.*

3. Ceci est confirmé par un second état de l'*Instant de la méditation* portant au-dessous du titre : *Dédié à M. Le Noir par son très-humble et très-obéissant serviteur et son amy, J.-B.-S. Chardin.*

même Lenoir, témoin de son mariage, dont il avait peint, en 1731, le fils s'amusant à faire un château de cartes. Chardin, j'en répondrais, n'a jamais peint d'illustrations. Sa race, c'est la race des ouvriers d'art du temps, de ces hommes de famille, de ces artistes du coin du feu, les Lebas, les Wille. Il a, de ce sang-là, la verdeur, l'entrain, la grosse franchise, la bonne humeur du bon sens, la philosophie pratique, la rondeur. Quelle bonhomie dans ce trait qui le montre avec la vivacité d'un croquis ! Un jour qu'il était en train de peindre un lièvre mort que guette un chat, il est visité par son ami Lebas. Lebas s'enflamme devant son lièvre et lui témoigne le désir de le lui acheter. « On peut s'arranger, lui dit Chardin ; tu as une veste qui me plaît fort. » Lebas ôta sa veste, et emporta le tableau[1].

Le bonhomme, c'est cela qu'est vraiment Chardin parmi les peintres du temps. Modeste dans le succès, il répète « que la peinture est une île dont il a côtoyé les bords. » Sans jalousie, il s'entoure des tableaux, des dessins de ses contemporains. Il est paternel aux jeunes gens, indulgent aux débuts. Il a dans l'âme et dans l'esprit toutes les charités du vrai talent. L'accent de sa bonté, ne l'avons-nous pas tout vibrant dans sa belle conversation avec Diderot ? Qu'on écoute, c'est le fond de l'homme, et le cœur du peintre :

« Messieurs, messieurs, de la douceur. Entre tous les tableaux qui sont ici, cherchez le plus mauvais ; et sachez que deux mille malheureux ont brisé entre leurs dents le pinceau, de désespoir de faire jamais aussi mal. Parocel que vous appelez un barbouilleur et qui l'est en effet, si vous le comparez à Vernet, ce Parocel est pourtant un homme rare, relativement à la multitude de ceux qui ont abandonné la carrière dans laquelle ils sont entrés avec lui. Lemoine disait qu'il fallait trente ans de métier pour savoir conserver son esquisse, et Lemoine n'était pas un sot. Si vous voulez m'écouter, vous apprendrez peut-être à être indulgent. On nous met, à l'âge de sept ou huit ans, le porte-crayon à la main. Nous commençons à dessiner, d'après l'exemple, des yeux, des bouches, des nez, des oreilles, ensuite des pieds et des mains. Nous avons eu longtemps le dos courbé sur le portefeuille, lorsqu'on nous place devant l'Hercule ou le Torse ; et vous n'avez pas été témoin des larmes que ce satyre, ce gladiateur, cette Vénus de Médicis, cet Antée ont fait couler. Soyez sûrs que ces chefs-d'œuvre des artistes grecs n'exciteraient plus la jalousie des maîtres s'ils avaient été livrés au dépit des élèves. Après avoir séché des journées et passé des nuits à la lampe, devant la nature immobile et inanimée, on nous présente la nature vivante, et tout à coup le

1. Catalogue de Lebas. Note manuscrite.

travail de toutes les années précédentes semble se réduire à rien : on ne fut pas plus emprunté la première fois qu'on prit le crayon. Il faut apprendre à l'œil à regarder la nature; et combien ne l'ont jamais vue et ne la verront jamais! C'est le supplice de notre vie. On nous a tenus cinq à six ans devant le modèle, lorsqu'on nous livre à notre génie, si nous en avons. Le talent ne se décide pas en un moment. Ce n'est pas au premier essai qu'on a la franchise de s'avouer son incapacité. Combien de tentatives, tantôt heureuses, tantôt malheureuses! Des années précieuses se sont écoulées, avant que le jour de dégoût, de lassitude et d'ennui ne soit venu. L'élève est âgé de dix-neuf à vingt ans, lorsque, la palette lui tombant des mains, il reste sans état, sans ressources et sans mœurs; car d'avoir sans cesse sous les yeux la nature toute nue, être jeune et sage, cela ne se peut. Que faire, que devenir? Il faut se jeter dans quelques-unes de ces conditions subalternes, dont la porte est ouverte à la misère, ou mourir de faim. On prend le premier parti; et à l'exception d'une vingtaine, qui viennent ici tous les deux ans s'exposer aux bêtes, les autres ignorés, et moins malheureux, peut-être, ont le plastron sur la poitrine dans une salle d'armes, ou le mousquet sur l'épaule dans un régiment, ou l'habit de théâtre sur les tréteaux. Ce que je vous dis, c'est l'histoire de Belcourt, de Lekain et de Brisart, mauvais comédiens, de désespoir d'être médiocres peintres. »

Et il racontait avec un sourire qu'un de ses confrères, dont le fils était tambour dans un régiment, répondait à ceux qui lui en demandaient des nouvelles, qu'il avait quitté la peinture pour la musique; puis reprenant le ton sérieux, il ajoutait :

« Tous les pères de ces enfants incapables et déroutés ne prennent pas la chose aussi gaiement. Ce que vous voyez est le fruit des travaux du petit nombre de ceux qui ont lutté avec plus ou moins de succès. Celui qui n'a pas senti la difficulté de l'art ne fait rien qui vaille; celui qui comme mon fils l'a senti trop tôt ne fait rien du tout, et croyez que la plupart des hautes conditions de la société seraient vides, si l'on n'y était admis qu'après un examen aussi sévère que celui que nous subissons... — Adieu, messieurs. De la douceur, de la douceur [1]. »

On se le représente disant cela avec sa grosse tête carrée, puissante et bonne, et le fin sourire de ses portraits du Musée. Ou plutôt, je le vois dans cette préparation de Latour, possédée par M. Marcille, où le causeur semble avoir été saisi tout parlant, avec sa figure penchée, ses yeux un peu couverts, son expression de malice rustique, et ce nez, et cette lèvre dont parle Diderot.

1. Œuvre de Diderot. Belin, 1818, *Salon de l'année 1765.*

XI.

La vieillesse venait et amenait ses tristesses et ses infirmités à Chardin. Depuis de longues années il souffrait de la pierre, qui, sans se former, s'en allait par écailles. Des chagrins se joignaient à sa souffrance. La mort de ce fils[1], le seul enfant qu'il ait eu, auquel il rêvait de laisser son nom et son talent, n'était pas chez lui une douleur oubliée : elle se représentait à son esprit et revenait plus vive avec les années plus sévères et plus dépouillées. Puis, sous son enveloppe courte et un peu massive, sous son gros air matériel, Chardin cachait une grande sensibilité, une délicate susceptibilité, un tempérament tendre et trop facile à se laisser toucher par l'injure, les mauvais procédés, l'injustice. Blessé par l'indifférence de la critique, par cette sévérité des jugements dont on retrouve l'écho dans Mariette, il dut mille contrariétés, mille tracasseries à son amitié pour Cochin, au zèle qu'il mit à le défendre, à le soutenir dans sa longue direction de l'art. Tous ces ennuis empoisonnèrent les dernières années d'une vie à laquelle l'aisance, les soins d'une femme toute dévouée, une carrière si remplie et si méritante, semblaient devoir assurer un autre bonheur. A la fin, de nouveaux maux survenaient à Chardin, déjà souffrant depuis si longtemps. Ses jambes enflaient; l'hydropisie gagnait la poitrine. Le 6 décembre 1779, Doyen écrivait à un des amis les plus intimes de Chardin, à Desfriches : « Je suis chargé de la part de madame Chardin de vous faire des excuses de ce qu'elle n'a pas eu l'honneur de vous remercier et de vous faire part de sa situation qui est bien douloureuse. M. Chardin a reçu le bon Dieu ; il est dans un état d'affaissement qui donne les plus grandes inquiétudes ; il a toute sa tête ; l'enflure des jambes a percé dans différentes parties de ses jambes, on

1. Ce fils que les uns disent noyé à Venise, que les autres font mourir plus vraisemblablement en France peu de temps après son retour d'Italie, avait obtenu, en 1754, le grand prix de Rome sur le sujet de l'*Asmonéen Mathathias, père des Machabées*. Le musée de Nantes possède de lui un sujet italien ; mais il semble avoir vite abandonné la grande peinture pour se faire l'élève de son père. Après sa mort, en 1779, l'exposition libre de la Blancherie montrait de lui un bas-relief, un jeu d'enfants imitant le bronze. M. Laperlier possède un tableau peint par lui tout à fait dans le genre de l'ordonnance de son père : c'est une tête en plâtre du Mercure de Pigalle sortant du milieu de rouleaux de papier, de livres, d'étuis, d'instruments de mathématiques, d'accessoires de toute sorte des sciences et des arts.

ne sait ce que cela deviendra[1]. » — Ce jour-là même, le jour où Doyen écrivait cela, Chardin mourait[2].

XII.

La peinture de Chardin, sa nouveauté, son originalité, sa personnalité préoccupèrent grandement les contemporains. Leur curiosité s'irritait devant ce faire unique, cette représentation inexplicable de la nature, ce miracle de l'imitation artistique. Ils s'intéressaient à ce duel entre Oudry et Chardin peignant le même bas-relief et arrivant tous deux à l'illusion du vrai avec des procédés contraires, et comme des deux extrémités de l'art : Oudry avec la basse, plate et commune habileté du trompe-l'œil, Chardin avec sa pratique de génie. Ils s'interrogeaient, et essayaient de se renseigner sur sa trituration de pâte, ses mélanges de couleur, sa *cuisine* de peinture. Ils se demandaient les recettes du coloriste, les dessous de son talent. Ils se plaignaient de ne connaître personne qui l'eût vu peindre. Ils acceptaient la légende que Chardin se servait, pour peindre, plus souvent de son pouce que de son pinceau. Il leur semblait impossible que cet homme ne peignît que comme lui-même, en peignant avec les moyens matériels de tous les peintres.

Et pourtant cela était. Chardin, quoi qu'ils crussent, ne devait point son talent à ces misérables sorcelleries de préparation, à ces escamotages de touche. Le secret de sa peinture n'était ni dans les couleurs posées au pouce, ni dans une recette propre à donner un peu de transparence aux demi-teintes. Belle, quand il eut cette recette[3], resta le peintre qu'il

1. Les *Amateurs français*, par Duménil.

2. « Décembre 1779. Paroisse Saint-Germain-l'Auxerois, le mardy sept. M. Jean-Baptiste Siméon Chardin, peintre du roy et de son académie royale de peinture et sculpture, ancien trésorier de ladite académie, de l'académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, âgé de quatre-vingts ans passés, veuf en premières nopces de dame Margueritte Saintard et époux de dame Françoise-Margueritte Pouget, décédé hier à neuf heures du matin aux galleries du Louvre, a été inhumé en cette église en présence de sieur Juste Chardin, ancien entrepreneur de bâtiments du roy et de sieur Noel Sebastien Chardin, marchand mercier, ses frères.» On lit au bas de cet acte la signature de quatre Chardin, sans doute les frères survivants du peintre.

3. Voici cette recette, transmise par Cochin à Belle fils :

« Teinte pour l'accord harmonieux d'un tableau dont M. Chardin faisait un excellent usage. De la lacque, de la terre de Cologne, des cendres d'outre-mer, du stil de grain d'Angleterre.

« Quand le tableau est fait, on revient avec ces teintes pour accorder.

« J'ai ouï dire à M. Chardin qu'avec ces tons diversement et bien modifiés il revenoit

était avant de l'avoir. Ce qu'il voulait cacher, en ne laissant point approcher de son chevalet lorsqu'il peignait, ce n'était point de mystérieux procédés, mais simplement le tâtonnement, le pénible effort et le douloureux enfantement de ses œuvres. Prenons bien garde en effet de croire que Chardin peignit comme le dit la *Biographie universelle*, qui nous montre le peintre mangeant le lendemain la raie peinte par lui la veille : une telle peinture ne s'improvise pas. Occupé à peindre sans dissipation pendant soixante ans, Chardin n'a laissé qu'un petit nombre de toiles. Il était lent à trouver, à produire, à achever. On devine, à voir ses toiles les moins fatiguées, d'inquiètes et laborieuses matinées, des matinées de lutte avec le modèle et la nature, où le peintre corrigeait, effaçait, restait là, l'esprit et les yeux tendus, la main hésitante sur ses accords, jusqu'à un certain moment d'illumination, une minute, un éclair : alors tout à coup le jour se faisant en lui, il enlevait son tableau, souvent sur l'ébauche perdue de deux ou trois autres. Ajoutez à cela que Chardin ne voulait s'aider d'aucun croquis, d'aucun dessin sur le papier[1]; il poussait son

sur toutes les ombres, de quelque couleur qu'elles fussent. Il est certain que ce peintre a été celui de son siècle qui a le mieux entendu l'accord magique du tableau (*Archives de l'art français*, t. II). » Chardin au reste s'occupa beaucoup de la chimie de son art. M. Benjamin Fillon a donné, dans les *Lettres écrites de la Vendée, 1861*, un certificat de Chardin en faveur de l'ocre brun rouge de la Véri, fabrique de couleurs du Bas-Poitou qui, en 1771, essayait de lutter avec les terres d'Italie.

1. Ce détail que nous donne Mariette est d'un grand intérêt pour l'histoire des dessins de Chardin. Il explique la singulière rareté des dessins bien authentiques du maître, et il montre le peu que ces dessins doivent être : un croquis à toute volée, une *pensée*, comme on disait alors, flottante, à peine fixée, la surprise d'un mouvement, l'indication hâtée et à grands coups d'une attitude de femme, l'ébauche, en quelques touches de crayon, d'une scène qu'il voulait se rappeler, on ne doit demander que cela à ces dessins. Si Chardin a dessiné, c'est ainsi qu'il a dû dessiner; et il a dessiné, les catalogues du XVIII[e] siècle en font foi. Il est fait mention, dans la vente d'Argenville, sous le n° 482, d'une femme debout, tenant un panier à son bras, dessin au fusain rehaussé de blanc par Chardin, et de plusieurs compositions du même, sous le n° 483. Il existe donc des études de lui; mais l'on chercherait vainement, dans toutes les ventes du temps, la trace d'un seul dessin fini et terminé, d'un dessin d'une scène faite. Le public de ces années-ci s'est très-peu occupé de cela, et l'on a vu l'ignorance des acheteurs aller au delà de ce qu'on peut imaginer : les dessins les plus achevés, les plus complets, les plus *pinochés* dans le joli, le coquet, le léché, sentant du plus loin qu'on les voyait le peintre-graveur, ces dessins sur lesquels le catalogue laisse tomber au hasard un nom qui fait bien, on les a vus achetés et payés comme des Chardins.—Voici pourtant trois étalons purs des dessins de Chardin : le premier est un homme en tricorne, avec l'habit du jeune homme des *tours de cartes*, tenant je ne sais quoi de rond dans la main. C'est le seul dessin de Chardin que je connaisse signé : *Chardin*, de sa main. Il est daté 1760. C'est une indication de mouvement à la sanguine, avec des plis, des ron-

tableau et le travaillait d'après nature, depuis le crayonnage de l'esquisse jusqu'au dernier coup de pinceau. « Aussi avait-il toujours à la bouche, dit Mariette, que le travail lui coûtait infiniment. »

La conscience et la science, — voilà tous les procédés, tout le secret et tout le talent de Chardin. Sa technique admirable s'appuie sur les plus profondes connaissances théoriques, résultat de longues et solitaires méditations. Sa science de peindre vient de cette science de voir à laquelle Diderot ira puiser le meilleur et le plus sûr de son éducation artistique. Elle vient de ce sens prodigieux qui lui fait, au premier coup d'œil qu'il jette sur un tableau, indiquer d'un mot l'harmonie qui manque à la toile, et ce qu'il faudrait pour y mettre l'accord qui n'y est pas. Il y a en un mot un grand théoricien sous le grand exécutant. De là, sa manière de peindre unique. Que lui fait à lui le mauvais guide-âne des peintres coloristes du temps, la théorie de l'arc-en-ciel, rangeant à leur place et morcelant dans une toile les couleurs convenues de la lumière? Chez lui, point d'arrangement ni de convention : il n'admet pas le préjugé des couleurs amies ou ennemies. Il ose, comme la nature même, les couleurs les plus contraires. Et cela sans les mêler, sans les fondre : il les pose à côté l'une de l'autre, il les oppose dans leur franchise, « de façon que son ouvrage ressemble un peu à de la mosaïque ou pièces de rapport, comme la tapisserie faite à l'aiguille qu'on appelle *point carré*[1]. » Mais s'il ne mêle pas ses couleurs, il les lie, les assemble, les corrige, les caresse avec un travail systématique de reflets, qui, tout en laissant la franchise

deurs et des gras qui semblent faits avec le pouce passant sur le crayon rouge et l'écrasant. Un second est l'idée d'un portrait de vieille femme tenant un chat, ébauche du portrait peint, crayonnée résolûment, sabrée comme en courant. Un troisième, à la sanguine sur papier brun, représente, dans des contours où flottent les personnages, et dans un dessin qui a une certaine parenté avec Hogarth, un homme qui fait voir la lanterne magique à des gamins, le montreur de *curiosités*, comme disait le XVIII[e] siècle. Celui-ci a une assez singulière et curieuse authentification : c'est sur un coin, de l'écriture de Chardin, une invitation à manger le lendemain un chapon au Plat d'étain. L'étude de ces trois dessins, possédés par nous, ne laisse aucun doute sur la fausseté de tous les dessins baptisés Chardin dans les collections, à l'exception d'une petite tête d'homme pastellée, possédée par M. His de Lasalle, où le faire du dessinateur est pourtant un peu plus fini que d'ordinaire. Il faut regarder également comme faux les dessins de Chardin passés en vente publique depuis dix ans. Celui qu'on lui a le plus vraisemblablement attribué, — un dessin pastellé dans une tonalité qui le rappelait, — et qui s'est vendu 240 francs à la vente Norblin (1860), était tout simplement l'œuvre d'un très-petit maître assez habile, auquel plus d'un amateur s'est laissé prendre : Aubert.

1. *Mémoires et journal de Jean-Georges Wille. Notes de Bachaumont.* Appendice, vol. II.

à ses tons posés, semble envelopper chaque chose de la teinte et de la lumière de tout ce qui l'avoisine. Sur un objet peint de n'importe quelle couleur il met toujours quelque ton, quelque lueur vive des objets environnants. A bien regarder, il y a du rouge dans ce verre d'eau, du rouge dans ce tablier bleu, du bleu dans ce linge blanc. C'est de là, de ces rappels, de ces échos continus, que se lève à distance l'harmonie de tout ce qu'il peint, non la pauvre harmonie misérablement tirée de la fonte des tons, mais cette grande harmonie des consonnances, qui ne coule que de la main des maîtres.

EDMOND ET JULES DE GONCOURT.



LA FONTAINE

LES PEINTURES DE M. GIGOUX

DANS

L'ÉGLISE SAINT-GERVAIS, A PARIS

Tous ceux qui aiment la peinture (et le nombre en est plus grand qu'on ne pense) ont déjà vu dans l'église Saint-Gervais et Saint-Protais la chapelle que vient de terminer M. Gigoux, et tous se sont retirés très-satisfaits, très-heureux de constater que la peinture d'histoire n'était pas morte en France. Un artiste qui a décoré un édifice public et qui a subi sans faiblir une telle épreuve peut marcher la tête haute; il n'a plus de difficultés à craindre, plus de secrets à apprendre; il est monté aux cimes de son art.

M. Gigoux, ayant à peindre quatre sujets de la vie du Christ, a choisi les scènes qui se prêtaient le mieux au développement d'un spectacle touchant et pittoresque : pour la partie inférieure du mur, *la Fuite en Égypte* et *le Repos en Égypte*; pour la partie supérieure, *la Mise au tombeau* et *la Résurrection.* De cette histoire dont les traits sont innombrables, il n'a représenté que le commencement et la fin. Les deux épisodes de l'enfance du Christ se trouvant placés en regard l'un de l'autre, à l'endroit le plus éclairé de la chapelle, l'artiste pouvait en quelque sorte symétriser son harmonie en peignant, dans le bas, les deux tableaux qui permettaient la douceur et même la gaieté du ton, et dans le haut, les scènes pathétiques. Ils sont toujours pleins de charme, ils seront éternellement favorables à la peinture, ces sujets éternellement répétés de *la Fuite* et du *Repos en Égypte.* Une femme qui est une vierge et une mère, un enfant, un vieillard, des anges, un paysage et enfin l'âne des Écritures, tout est renfermé dans une pareille donnée :

la réalité et l'idéal, la nature que l'œil voit et la nature que l'esprit a conçue, toute l'échelle des êtres depuis les fleurs de la terre jusqu'aux habitants du ciel.

La Fuite en Égypte est un effet de matin; le coloris en est frais et blond. Les proscrits sont arrivés à une oasis et ils vont passer à gué un petit ruisseau qui rafraîchit la vue. Ils sont précédés et suivis par trois anges dont l'un montre du doigt la route, l'autre écarte les roseaux par un mouvement de gracieux respect; le troisième jette un regard vigilant dans le lointain. La Vierge, rassurée, serre son enfant dans ses bras et le regarde en ébauchant un sourire. Saint Joseph, un homme du peuple, conduit l'âne par la bride, un âne grisonnant, au pied cauteleux, et dont le pelage est rendu à merveille sans que le spectateur s'en aperçoive, car toute l'attention est concentrée sur les figures, qui sont vivantes, et sur les draperies, dont chaque pli est écrit nettement, mais formulé avec une ampleur qui fait rentrer tous les plans particuliers dans les grands plans. Aucune des six figures, excepté celle qui est un peu éloignée dans le tableau, n'est sacrifiée; elles forment toutes ensemble, malgré la différence des valeurs, une masse lumineuse qui n'est rompue par aucune ombre profonde, par aucun trou, et qui éclaire ainsi et colore la muraille sans la percer. Quoique le paysage, le ciel, l'eau courante du ruisseau, les accidents de terrain soient traités avec la souplesse, la fermeté, la certitude qu'on devait attendre d'un praticien aussi habile que M. Gigoux, c'est aux figures de la Vierge et des anges qu'est réservé tout l'intérêt de la composition. Elles sont gracieuses sans maniérisme, et naturelles sans vulgarité. Le vieux charpentier qui, instinctivement sonde l'eau avec son bâton, est caractérisé comme doit l'être un artisan respectable et respectueux; il est revêtu, ainsi que la Vierge, des couleurs traditionnelles. L'artiste ne s'est permis quelques nuances arbitraires que pour les tuniques des anges, là où il en avait absolument besoin pour les mettre chacun à leur plan. Les tons fins qui sont dans les ailes, dans le paysage et le ciel, laissent dominer les tons francs, le bleu et le jaune des draperies principales; mais ni la couleur ne l'emporte sur le dessin, ni le dessin sur la couleur, ni l'entente de l'ordonnance sur l'excellence de la touche; c'est un ensemble de qualités éminentes, qui, portées au même degré de force et de savoir, se font équilibre et dont l'harmonieux mélange convient on ne peut mieux à la décoration monumentale. Sans être austère jusqu'à la monochromie, la peinture des monuments, surtout celle des églises, est toujours plus digne, plus imposante et plus religieuse, quand elle est tranquille et qu'elle ne donne aucune secousse à l'esprit ni au regard. Sans doute, il n'en saurait être ainsi, lorsqu'un peintre comme

Eugène Delacroix, par exemple, concentre tous ses moyens d'expression dans la couleur, et rachète toutes ses faiblesses par l'éloquence des tons. De tels coloristes ne craignent pas — on le leur pardonne — de renverser les murailles ; ils les font disparaître pour substituer la peinture qui décore à l'architecture qu'il faut décorer. Mais un homme qui n'a pas à employer des facultés inégales et qui peut les faire marcher de front, les balancer, celui-là trouve un avantage décisif dans la pondération des diverses parties de son art, et il les fait concourir à un caractère général de calme et de grandeur.

Les mêmes remarques s'appliquent à la composition correspondante, *le Repos en Égypte*. Prévoyant les effets que cette composition devait produire en face de l'autre, M. Gigoux a choisi un moment du jour qui lui permettait de tenir toute la scène dans un ton clair. *Le Repos* est représenté à cette heure du soir, qui est aussi éloignée de l'obscurité que le matin est éloigné de l'aube. La sainte Famille a mis le pied sur le sol de l'Égypte ; elle se repose au pied d'un sphinx de granit rouge qui précise la géographie du tableau. L'enfant est profondément endormi sur les genoux de sa mère. La Vierge fait avec grâce le mouvement de se couvrir de son voile. Le vieillard, assoupi, incline sa tête sous le poids du sommeil. Mais les anges, qui ne connaissent pas les fatigues de l'humanité, veillent sur la famille du jeune dieu, et se préparent à le servir à son réveil. Celui-ci cueille des dattes à un palmier ; celui-là se penche pour puiser de l'eau, et aussi pour donner au peintre l'occasion de montrer, dans une attitude aimable, une belle figure aux carnations fraîches et tendres, à la chevelure ondulée. Un troisième ange garde l'âne du Seigneur. Un autre contemple l'enfant qu'enveloppe dans sa nudité la douce lumière du jour tombant, et il met ses mains en prière devant cet enfant, qui dort maintenant au pied d'une divinité égyptienne, et qui bientôt remplacera les anciens dieux. Une chose à remarquer ici, c'est le caractère des anges. Fidèle à son principe, M. Gigoux prend tous ses modèles dans la nature, tant il a horreur de ce qui ressemblerait à des formes imaginaires, dépourvues des accents de la vie. Voilà pourquoi chacun de ces êtres surhumains est représenté avec une physionomie purement humaine. Pour un peintre amoureux de la nature, les anges ne sont que des enfants de la terre, auxquels l'imagination a donné des ailes.

Mais la plus belle, selon notre impression, des quatre peintures de M. Gigoux, c'est *la Mise au tombeau* ; elle est plus large que *la Fuite en Égypte* de tout le diamètre des arcs ogives, qui servent de communication entre les chapelles de l'église. Grâce à l'ouverture de ces arcs qui avaient été complétement bouchés, le spectateur a suffisamment de



FUITE EN ÉGYPTE.

reculée, à droite et à gauche, pour voir les deux compositions supérieures, *la Résurrection* d'un côté, *la Mise au tombeau* de l'autre. Celle-ci est vraiment d'une grande beauté, d'une beauté sévère et pénétrante. La scène se passe dans l'ombre d'une grotte qui laisse voir un pan de ciel. Le corps de Jésus-Christ est porté par trois disciples dans le caveau que leur ouvre Joseph d'Arimathie. Les figures sont disposées de telle sorte que le corps du crucifié présente de grandes lignes et se modèle simplement sous la lumière étouffée de la caverne. Les couleurs du cadavre, sans être livides et repoussantes, ont le froid de la mort, qui, lorsqu'elle n'a rien d'horrible, n'en est que plus solennelle : les disciples qui portent la dépouille de leur maître sont des hommes du peuple, de rudes pêcheurs aux allures pesantes ; mais on les voit émus d'un sentiment de douleur profonde et contenue qui les ennoblit et les relève. Il y a dans ce beau groupe, touché d'un pinceau robuste et magistral, quelque chose de l'énergie caravagesque et des mâles accents du Titien. Quant aux figures des saintes femmes, dont l'ensemble se détache doucement sur les douces clartés du fond de ciel, le modèle en a été fourni par des natures distinguées, et une grâce involontaire se mêle à l'expression de leur désespoir. En somme, sous cette grotte aux ombres transparentes, l'attention n'est sollicitée que par deux clairs dominants, celui du Christ mort et celui du ciel attristé. Tout le reste se colore de tons mixtes, rompus, tranquillisés, passés. Telle draperie bleue, en tournant au vert, s'harmonise avec les couleurs jaunes de la chair morte, qui sont elles-mêmes soutenues à distance par l'opposition du violet foncé. Toutefois, rien ne ressort avec trop d'éclat, rien ne retentit, pour ainsi parler, dans cette grave peinture. Les personnages sortent du fond et y rentrent, comme feraient les saillies inégales d'un bas-relief ; mais le rôle du clair-obscur est entièrement joué par la couleur, de manière que le tableau tout entier, sans avoir la froideur d'une sculpture, en a la précision et la fermeté.

La Résurrection, que M. Gigoux a représentée en face de *la Mise au tombeau*, offre un grand parti de lumière ; mais, par respect pour l'architecture, le peintre a évité de rendre sa lumière trop vive, et cette convenance l'a conduit à exprimer un effet mystérieux qui lui a permis de mettre de l'accord entre les deux compositions d'en haut, comme il en avait mis entre les deux peintures d'en bas. A dire vrai, la figure du Christ, isolée dans un espace que remplit la lumière surnaturelle émanée de son corps, nous paraît manquer de grandeur et se rattache un peu trop à ce type d'humilité évangélique, dont l'artiste aurait dû peut-être s'affranchir en peignant le Christ dans la gloire de sa résurrection. Mais cette opinion nous est personnelle et n'a pas été partagée par le plus

grand nombre. La plupart de ceux qui ont visité la chapelle dans les premiers jours ont été frappés au contraire du caractère imprévu et mystique de *la Résurrection*. Le rayonnement tempéré de la figure les a touchés, et ils n'ont pas exprimé le désir de la voir plus glorieuse, plus fière, plus triomphante. Un des assistants était un écrivain religieux, qui a publié sur la magie des livres savants et d'une forme colorée; le soir même, il écrivit d'abondance à un de ses amis quelques pages qui nous ont été communiquées, et dont voici un extrait :

« J'ai vu avec émotion la peinture de Gigoux qui représente le mystère de la résurrection du Sauveur. Ce n'est pas un coup de tonnerre, ce n'est pas un sépulcre qui éclate au milieu des soldats bouleversés : c'est une tombe qui s'ouvre d'elle-même; c'est une lumière qui éclôt comme une fleur matinale, douce encore comme le crépuscule, mais assez puissante déjà pour éclairer vivement les spectateurs de la scène. Le Christ ne s'envole pas, il marche en avant avec la placidité du calme éternel. Son geste est celui de l'enseignement des choses divines; on croit voir son auréole s'élargir lentement avec des nuances irisées, et autour de lui commence à se dérouler un ciel nouveau. Les gardes ne sont ni foudroyés ni terrifiés; ils sont saisis et comme paralysés par une stupeur qui n'est pas sans admiration et peut-être sans une vague espérance. Car, n'est-ce pas pour eux, les pauvres mercenaires du monde romain, que le Rédempteur vient de triompher de la mort? Tout est calme dans ce tableau; et le peintre est arrivé à l'effet le plus grand par la plus grande simplicité... C'est aux arts surtout qu'il faut demander les révélations du progrès ou les progrès de la révélation. Ce que le philosophe ne sait pas dire encore ou n'ose pas dire, l'artiste le devine, et il nous fait rêver d'avance ce qu'un jour nous devons savoir. »

Une dernière observation qui s'applique à l'ensemble des nouvelles peintures de M. Gigoux, c'est qu'après les avoir finies jusqu'au bout, après en avoir poursuivi le modelé avec beaucoup de science et de conscience, il a su les ramener à un grand aspect. Généreusement il a caché son travail sous les apparences d'une manière large, pleine de dignité et d'ampleur, qui est, ce nous semble, et sera toujours la plus convenable pour la peinture monumentale, à moins que, par une exception inimitable ou très-dangereuse à imiter, un artiste comme Delacroix, dans un accès de passion fiévreuse, n'y fasse éclater les tragédies de la couleur. Ainsi réduite à son expresssion la plus calme et la plus simple, la peinture de de M. Gigoux à Saint-Gervais s'associe parfaitement à l'architecture, en ce qu'elle ne présente ni des rehauts luisants, ni ces ostentations de la touche qui seraient ici déplacées et qui d'ailleurs seraient perdues à dis-

tance; onctueuse et ferme, elle prend la solidité mate des surfaces murales, et elle concilie la franchise et la consistance du procédé à l'huile avec la limpidité de la fresque.

Le succès de M. Gigoux nous a fait un sensible plaisir, d'autant plus sensible que l'auteur a eu dans sa vie des moments de défaillance, et qu'il a retrouvé son vrai chemin après s'être pendant quelque temps égaré, ce qui est extrêmement rare. Ayant eu de bonne heure un atelier d'élèves, il a cherché des formules d'enseignement, il a fait le tour de toutes les méthodes; il a peint tantôt au soleil, tantôt à la lampe, tantôt à la lumière diffuse. Il a consumé des années précieuses dans les inquiétudes de son art, toujours en quête du mieux, toujours marchant à la découverte des secrets intimes de la nature, toujours tourmenté par l'ambition d'atteindre à ce but final : exprimer sur une surface plane le relief des corps, la présence de l'air, le charme de la perspective, et pour tout dire en un mot, discerner les plans. Avant de s'occuper du style, M. Gigoux s'est préoccupé de la vie, et cette recherche des phénomènes naturels l'a mené tellement loin qu'il en a perdu pour un temps le sentiment même de la vérité, qu'il avait eu d'abord si juste et si vif. Certains maîtres ont exercé sur lui des influences diverses, dont les résultats ne valaient pas à beaucoup près ceux qu'il avait obtenus dans la naïveté de sa jeunesse et ceux qu'il ressaisit aujourd'hui dans la force et l'expérience de l'âge mûr. Ses admirations lui ont fait aimer successivement le réalisme de Guerchin, la précision métallique d'Albert Durer, l'accentuation positive et nette de Géricault, la poétique vaguesse de Prudhon, et ainsi ballotté par ses impressions changeantes, M. Gigoux a passé plusieurs années à inquiéter ses amis et à s'inquiéter lui-même. Et cependant, lui seul a été temporairement la victime de ses tourments et de ses doutes, car les artistes sortis de son atelier ont tous marqué leur place et, à différents degrés, ont tous acquis une réputation brillante : Clésinger dans la sculpture, Français, Baron, Faustin, Besson dans la peinture, Mouilleron dans la lithographie, Maxime Lalanne dans le dessin et la gravure à l'eau-forte, et bien d'autres, sans parler de ceux qui sont établis et connus à l'étranger, tels que M. Cisneros, directeur de l'Académie, à la Havane. C'est vers 1849, quand il peignait la *Cléopâtre* qui est au musée du Luxembourg, que M. Gigoux retrouva tout à coup sa voie. Triomphant enfin de ses incertitudes, il s'est fait depuis une manière de plus en plus large et sûre, ajoutant à son ancienne vigueur la gravité, la sagesse, la tenue.

On le voit, M. Gigoux n'en est pas à son coup d'essai; il n'est pas non plus à la fin de sa carrière. Robuste et vaillant, il s'est levé de grand matin et il travaillera jusqu'à la dernière heure. Il y a longtemps déjà

qu'il est sur la brèche. Il appartient à cette génération pleine de foi, de chaleur et d'énergie que nous vîmes entrer en scène, comme nous sortions du collége, dix ans environ après les éclatants débuts d'Eugène Delacroix et après la mort de Géricault. C'est à Géricault particulièrement, à Sigalon, à Charlet que se rattache le petit corps d'armée dans lequel M. Gigoux a gagné ses chevrons et dont il est le chef. Pour lui, le romantisme ne fut qu'un retour à la réalité forte et simple. Gaulois de pur sang, esprit droit et sain, quoique sujet à des inquiétudes, il s'est tenu à égale distance de ceux qui tombaient dans le délire du romantisme, et de ceux qui donnaient dans les travers du style convenu. Il a toujours vu la poésie dans la nature ; c'est là qu'il l'a cherchée et qu'il l'a trouvée. Un jour Eugène Delacroix, parlant devant lui du modèle, raillait les peintres qui en font un usage trop constant ou qui ne veulent jamais s'en passer. « Vous serez bien avancé, disait-il, quand vous aurez fait poser un Savoyard à trois francs l'heure ! » Gigoux répondit : « Ce Savoyard, c'est Dieu qui l'a fait. » Le peintre est tout entier dans cette réponse.

Oui, la nature a été le vrai maître et même le seul maître de M. Gigoux. Arrivé tout jeune à Paris, vers 1830, après quelques études préliminaires à Besançon, il fut élève de l'École des beaux-arts, il y apprit le dessin et devint en peu de temps un dessinateur si habile, au coup d'œil si juste, à la main si ferme, que ses premières lithographies, qui parurent dans l'*Artiste* de Ricourt, furent regardées comme des chefs-d'œuvre. Doué d'une santé qui le rendait capable de travailler sans relâche et d'obéir à la plus énergique volonté, il en vint par l'observation de tous les jours à se faire des principes de dessin tellement simples et tellement sûrs, qu'il est impossible de s'égarer si on les suit. En présence de la nature, M. Gigoux voit sur-le-champ les traits essentiels, il distingue au premier coup d'œil ce qui est principal de ce qui est accessoire, de telle sorte que lorqu'il a commencé un dessin, il peut s'arrêter où l'on voudra : il a déjà dit tout ce qu'il importait de dire. En d'autres termes, son ébauche contient tous les éléments d'une chose finie. Un personnage pose-t-il devant lui pour son portrait, l'artiste aperçoit aussitôt et il accuse les ombres les plus fortes, et partant de cette base qui lui fournit les plus grands plans, les plans de construction, il démêle, et ce n'est pas facile, les ombres qui en valeur tiennent le second rang : puis, il arrive graduellement et par couches successives aux demi-teintes les plus délicates, à celles qui, constituant l'épiderme de la vérité, achèvent d'exprimer la vie. Voilà comment les moindres croquis de Gigoux ont tant de saveur et d'accent. Voilà ce qui a donné tant de prix aux illustrations de *Gil Blas* qui ont été et qui resteront le modèle du genre, en même temps que la meil-

leure leçon pour les graveurs en bois. Il n'est pas un des charmants dessins de ce livre qui ne soit l'abrégé d'une pensée ou l'indication légère d'un sentiment que chacun peut éprouver selon son cœur. A toutes les pages s'ouvre une fenêtre à laquelle chaque lecteur vient regarder à son tour le drame de la vie humaine.

Quant à la peinture, M. Gigoux dut l'apprendre chez lui en tâtonnant et en passant par toutes les écoles que lui eût épargnées un professeur. Comme il arrive le plus souvent, le premier tableau de M. Gigoux fut un de ses meilleurs. Il représentait le comte de Comminges qui, devenu chartreux et occupé à creuser sa fosse, a interrompu son lugubre travail pour regarder un médaillon, le portrait d'une femme qu'il a aimée. Cette femme, qui est aussi vêtue en chartreux et dont le sexe n'est point soupçonné dans le couvent, regarde par-dessus l'épaule de Comminges, pendant qu'il est plongé dans un abîme de souvenirs... Vint ensuite la *Mort de Léonard de Vinci*, qui figurait à l'exposition de 1836, et qui eut les honneurs du Salon carré, avant d'être envoyée par le gouvernement au musée de Besançon. Gros, en la voyant, dit à l'auteur : « Je vois bien où vous avez puisé tout cela » (il voulait parler de la nature), et il ajouta : « Après tout, c'est encore là le bon coin. » Nous n'avons pas vu le *Léonard de Vinci*, mais un artiste qui est passé maître dans la lithographie, M. Mouilleron, en crayonne maintenant une pierre qui sera un morceau d'art et qui conservera ce qu'il y a de meilleur dans l'original, car on peut toujours bien traduire ceux qui savent mettre une figure sur ses pieds, lui imprimer du caractère, en saisir le mouvement, modeler un torse, et, encore mieux, modeler un tableau.

Avec les qualités qu'il possédait, M. Gigoux eut dès le commencement ce singulier bonheur qu'il obtint l'admiration des romantiques et l'estime des académiciens, lesquels, malgré ses allures d'indépendance et son *naturalisme*, lui savaient gré de connaître son métier à fond. Il fut pris en amitié par Regnault et surtout par le baron Gérard, qui aurait voulu se l'attacher comme collaborateur, — il le disait à M. H. Delatouche, de qui je le tiens, — mais le jeune peintre avait soif de voir l'Italie. Il partit avec Baron, son élève, et il visita Milan, Venise, Rome, Florence. Partout il peignit des copies naïves et bien senties, et il fut des premiers à faire connaître par d'excellents dessins les peintres du Campo-Santo de Pise, notamment Benozzo Gozzoli, si mal gravé par les Italiens. Le véritable fruit de ce voyage fut un grand tableau conçu sous l'influence des grands maîtres et dans les visées du haut style : *Cléopâtre essayant des poisons sur ses esclaves*. Un des très-rares écrivains qui entendaient alors la critique d'art, M. Thoré, décrivait ainsi cette composition dans la *Revue de Paris* :

« Le lieu de la scène offre quelque analogie avec le portique du Repas chez le Pharisien, de Paul Véronèse. Plusieurs colonnes de granit s'élèvent de chaque côté au premier plan. Le milieu est occupé par un trône couvert de coussins et de tapis ondoyants. Antoine et Cléopâtre président à la *fête*. La reine d'Égypte, drapée d'étoffes à fleurs d'argent, le bras nonchalamment appuyé sur la cuisse de Marc-Antoine, regarde d'un air blasé l'agonie de deux belles esclaves empoisonnées. Les coins abaissés de sa bouche expriment l'insouciance; mais on sent sous la chair comme un petit frémissement intérieur, une titillation de plaisir. Antoine regarde sa voluptueuse maîtresse. Leur jeune fils avance sa tête curieuse par dessus la tête d'Antoine.

« Et là autour d'eux, il semble que la civilisation romaine et la civilisation d'Orient s'embrassent pour la dernière fois et célèbrent leur double trépas. Voici des Grecs dégénérés, un peuple élégant et fané; Apollon rachitique. Voici des Romains à la tête large et instinctive, un type matériel et fort, comme la mission qu'il a accomplie. Voici le jeune roi de Perse, Césarion, le fils de César et de Cléopâtre, vêtu d'étoffe rouge à broderies d'or; il est adossé à une colonne et se courbe tranquillement pour mieux jouir du coup d'œil. Voici des femmes jaunes d'Alexandrie, des princes nubiens d'un noir luisant. Ils sont là tous ennuyés ou indifférents, abrutis et blasés, et pourtant avides d'émotion.

«Au coin de cette page historique, écrite avec l'âpre vérité de Tacite et la sincérité de Plutarque, l'avenir est indiqué entre toutes ces gigantesques ruines du passé. L'avenir, c'est un grand et noble jeune homme, un Gaulois des légions d'Antoine, qui brise sa couronne et quitte la fête. Il s'indigne de cette férocité calme et froide, de ce passe-temps de rois. Le fond est rempli de figures de toutes sortes, d'Égyptiens, de rois barbares, d'esclaves qui entretiennent les cassolettes d'encens ou qui circulent portant des vases et des parfums. A droite, on emporte les morts; les monuments de la ville, les obélisques se dessinent dans le lointain.

« Le foyer du drame est au premier plan, sous les pieds d'Antoine et de Cléopâtre. Là, étendue par terre, une esclave blanche, à demi nue, se tord sur le cadavre d'une autre victime. Sa tête est renversée convulsivement; ses yeux sont ternes et bleuis; sa gorge palpite, et les artères de son beau col semblent prêtes à se rompre. Ses bras contractés pressent ses flancs. Le bourreau joue très-bien son rôle. C'est un Égyptien de la troisième caste. Accroupi sur le marbre à deux pas de ses martyrs, il lève la tête vers ses maîtres avec un air satisfait, comme un chien qui attend une caresse. Son torse vigoureux est ferme comme l'anatomie du Titien

ou de l'École vénitienne, tandis que les chairs de l'esclave blanche rappellent la peau veloutée des sirènes de Rubens. »

Envoyé au Salon de 1837, cet ouvrage, dont la pensée était aussi noble que l'ordonnance en était magnifique, fut refusé par le jury. Mais le duc d'Orléans protesta en allant voir le tableau et en demandant au peintre de lui en faire une répétition réduite. L'année suivante, la *Cléopâtre* fut admise au Salon en même temps que la *Médée* d'Eugène Delacroix, et ces deux toiles furent considérées comme les œuvres capitales de l'exposition. C'est à peu près à cette époque que se manifestèrent dans le talent de M. Gigoux les intermittences dont nous avons parlé. Alors commencèrent à se former ces collections de dessins et d'estampes de tous les temps et de toutes les écoles, qui, s'étant accrues chaque jour pendant plus de vingt ans, ont fait de l'atelier de M. Gigoux un des plus riches cabinets qui soient en France et peut-être le plus curieux de tous par son caractère d'universalité. Mais bien avant de peindre la chapelle de Saint-Gervais, le peintre s'était retrempé aux sources vives et il avait retrouvé ses facultés anciennes, fortifiées par dix ans d'inquiétudes et d'incertitudes. Dans l'intervalle se placent quelques peintures d'une belle venue, telle que *le Bon Samaritain*, qui a été acheté par le surintendant des Beaux-Arts, et qui est un morceau titianesque, *la Madeleine*, qui a été exposée au boulevard des Italiens, et une *Galatée*, qui restera comme une des figures les plus heureuses et le mieux peintes de notre école. Admirable fiction que cette fable de Galatée, inventée par les poëtes, pour nous faire comprendre que non-seulement l'art est l'image de la vie, mais que la vie est le véritable secret de l'art! Pour rester dans les conditions de la peinture, même en glorifiant la statuaire, M. Gigoux a déployé ici toutes les richesses de la couleur et toutes les séductions du pinceau. D'une extrémité de la figure à l'autre, il a parcouru l'incommensurable distance qui sépare l'inertie de la sensibilité, la substance inanimée de la pensée vigilante, la mort de la vie. On dirait que la belle Néréide vient de sortir du sommeil de la matière. Les pieds sont encore de marbre, une coloration d'abord insensible anime le genou aux attaches délicatement enveloppées; les hanches ont tressailli, le sang commence à serpenter dans les veines, la vie monte comme une spirale de feu dans les parties les plus nobles de ce corps aux lignes ondoyantes; elle fait battre la poitrine, enfle le col, entr'ouvre les lèvres. Déjà l'œil est humide et la chevelure a bruni; quelques moments encore, et la statue va descendre avec grâce de son piédestal, pour y laisser monter le statuaire. Une chaude tenture, d'un ton brun, légèrement mordoré, fait valoir ces belles carnations qu'abandonnera bientôt la chasteté du

marbre et qui déjà frémissent des pressentiments de la volupté. Dans l'ombre que projette la vivante statue, apparaît ébauchée en quelques coups de pinceau la figure de Pygmalion. Sa main seule sort de l'ombre et s'avance comme pour toucher le marbre et s'assurer du prodige. Ainsi, volontairement rejetée dans une obscurité mystérieuse, la tête de Pygmalion laisse triompher entièrement et absolument la figure principale qui absorbe tous les rayons du jour et toute l'attention de nos regards. Aussi bien, le véritable Pygmalion de cette *Galatée*, c'est le spectateur, ou plutôt c'est le peintre; car c'est de lui que l'œuvre du sculpteur a reçu la vie; c'est par lui que la fiction du poëte s'est réalisée, et que la dernière morsure du ciseau est devenue la première caresse de l'amour.

Après cette *Galatée*, M. Gigoux venait de peindre pour l'État les *Grenadiers d'Austerlitz*, dont l'administration a spontanément doublé le prix, quand il reçut du préfet de la Seine la commande des quatre grandes peintures qu'il a maintenant terminées à Saint-Gervais et qui ont obtenu, on peut le dire, l'unanimité des suffrages. Heureux le peintre qui, après s'être égaré à la recherche des trésors de la nature, rentre dans son art par de telles œuvres! Celui-là, on doit l'accueillir comme le prodigue de l'Écriture, en lui faisant fête, plus encore qu'au peintre prudent et modéré qui a toujours suivi la règle et n'a jamais transgressé les sages commandements des académies.

CHARLES BLANC.



LES ILLUSTRATIONS

DU

TOUR DU MONDE

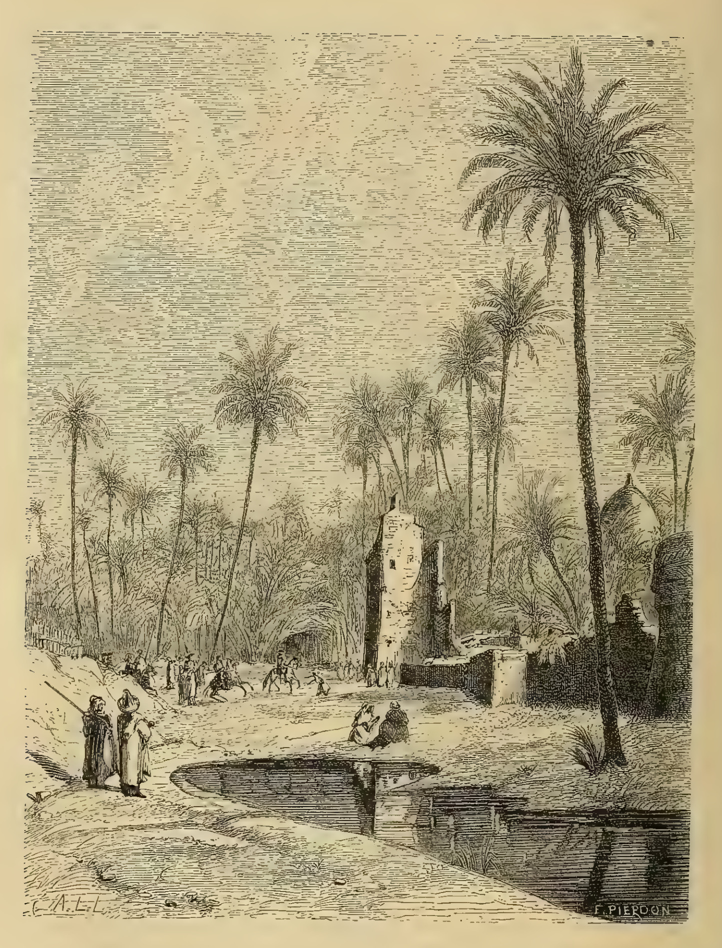


De toutes les publications illustrées de la librairie Hachette, le *Tour du monde* est la plus vivante, et, à tout prendre, la plus sérieuse. La fantaisie lasse à la longue. On a souri aux *Contes de Perrault*, on a admiré les étonnantes visions du *Dante*.

> Mais après l'*Atala*,
> Holà!

La *Graziella* de M. Curzon, malgré les trahisons des graveurs, a été la bienvenue, et si le *Don Quichotte* obtient un succès mérité, c'est que l'auteur l'a conçu en Espagne. Un peu de vérité fait tant de bien, au retour du pays des songes. Eh bien! la vérité, la voilà, aussi vivante, aussi variée, aussi poétique que peut la désirer le goût le plus difficile. Parcourez l'énorme volume du *Tour du monde* qui vient de se terminer avec 1863, huit cent soixante pages d'impression, vous verrez défiler sous vos yeux plus de merveilles que n'en peut enfanter l'imagination la mieux montée. La nature, l'art, les races humaines, les mœurs des peuples et les mœurs des bêtes, trop souvent identiques, les nations en ruine et les sociétés au berceau, ont fourni matière à des dessins toujours puisés dans la réalité, croquis fidèles ou reproductions photographiques, embellis seulement par le charme de l'interprétation.

Le *Tour du monde* n'est pas un de ces doctes recueils où le même voyageur vous traîne à sa suite à travers toutes les contrées du globe, toujours du même pas, toujours du même ton, si bien que les couleurs les plus disparates se fondent et s'éteignent sous



LE KSAR EL-HADJADJA.

le voile d'un récit monochrome. Non, vous êtes dans un salon meublé d'hommes d'esprit : des marins, des militaires, des savants, des flâneurs surtout. Chacun raconte ses aventures, ses excursions, ses chasses. Si l'un s'interrompt, l'autre ramasse le dé, un troisième survient qui jette au milieu des impressions toutes fraîches, celui-là ravive ses souvenirs, et tous d'ouvrir leurs albums et leurs portefeuilles. Photographies, aquarelles, dessins, croquis rapides, c'est à qui videra son sac. Ainsi enlevé, tiré en sens contraires, vous passez du Dahomey à Bucharest, de l'Égypte au Pérou, de Ninive en Sibérie, de l'Allemagne au Malabar, du Sahara aux mers polaires, du Cambodge en Espagne, et de là aux sources du Zambèse.

L'un étale sous vos yeux les splendeurs du sérail de Constantinople, ses magnificences intérieures et le pittoresque délabré de ses jardins. L'autre, c'est M. de Bar, traduit en dessins d'un grand caractère les photographies exécutées en Phénicie par M. G. Hachette. Celui-ci vous promène à travers les orgies de sang du roi de Dahomey, la plus immonde personnification du despotisme : rien n'y manque, ni le serpent devenu dieu, ni la garde noble d'amazones, ni le trône à têtes de mort, ni les victimes jetées au peuple, ni l'intronisation sur un monceau de cadavres, et le crayon de M. Foulquier a su prêter à ces horribles scènes un cachet de féroce grandeur. En Sibérie, en Mongolie, c'est M. Yan d'Argent, un talent plein de poésie, qui se fait l'interprète du voyageur Atkinson. C'est à M. Berchère que sont empruntés les croquis très-vrais et très-caractéristiques de l'entreprise du canal de Suez. M. Stroobant nous révèle les beautés pittoresques et les curieux monuments du Hartz, un pays perdu entre le Hanovre et la Prusse.

Avec M. Couverchel et M. de Lajolais nous parcourons le Sahara algérien : deux dessins de ces artistes sont reproduits ici. M. Couverchel s'y montre élève heureux d'Horace Vernet. Toujours vrai et toujours distingué, M. de Lajolais conserve dans ses plus petits croquis un grand sentiment, et, s'il remplit une page, son *Gué de l'Oued-Zergoun,* sa *Vue de Ouargla,* sont des tableaux pleins de poésie. Citons encore les croquis de M. Doré en Espagne, enlevés à la plume comme des eaux-fortes. Enfin le volume se termine avec les chasses de M. Baldwin, illustrées de clichés anglais et de dessins de M. Janet-Lange; en lisant, en voyant ces scènes impossibles, on se prend à croire à la candeur du fameux voyageur Paul Lucas, et la *Chasse au Chastre* de Méry devient presque une vérité.

Au milieu de tant d'excursions fiévreuses, il est peu de voyageurs qui oublient les Beaux-Arts. Un touriste plein de verve, M. Paul Marcoy, donne de très-curieux détails sur l'art au Pérou. Il nous parle des peintres péruviens, fabricants de *Chemins de croix,* de *Vierge au raisin, à la chaise, au poisson,* obligés d'aller chercher dans les ravins du pays leurs ocres et leurs terres *de Sienne,* et empruntant à leurs chandelles le noir de fumée dont ils ont besoin. La sculpture, exclusivement religieuse aussi, consiste à rajuster des pièces moulées que l'on colorie ensuite. Des yeux de verre, mus par un ressort, s'enchâssent dans l'orbite; des cheveux vrais couvrent le crâne. Le *Christ* est complet, quand une pieuse main a serré autour de ses reins un jupon en point d'Angleterre.

Les voyages de feu M. Mouhot dans les royaumes de Siam, de Cambodge et de Lahos, sont plus importants au point de vue de l'art. On y rencontre à chaque page des monuments d'une architecture merveilleuse, des types d'hommes et de femmes d'un caractère saisissant, rendus par M. E. Bocourt avec une scrupuleuse fidélité. Jamais rêve, jamais fantaisie n'inventera des édifices plus riches que les pagodes de Wat-

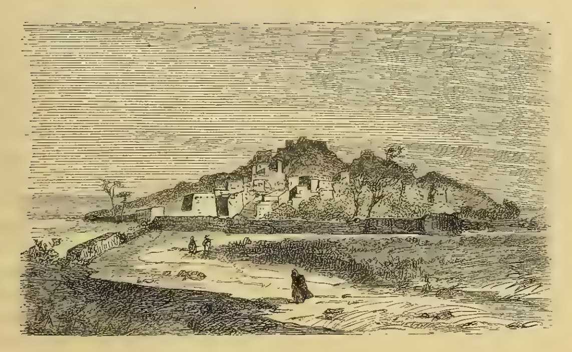


CHAMBÂA EN PRIÈRE.

Chang et d'Ajutia. Avec quelle pitié les ambassadeurs siamois ont dû contempler notre Louvre, une platitude à côté ! Venez donc appliquer à de telles constructions les principes sages et élevés de la *Grammaire des arts du dessin.*

Ainsi le *Tour du monde*, qui semble nous emporter si loin, nous fait tourner sans le savoir autour d'une même idée. Le Beau dans la nature, le Beau dans l'art, éternel problème, toujours résolu par les académies, et toujours insoluble. A voir tant de pays divers, tant de races différentes, on se demande où existe la règle fixe de la beauté. Temples, pagodes, mosquées, n'ont rien à démêler avec Vitruve. Patagons, Siamois, Peaux-Rouges, Péruviens, nègres du Zambèse, c'est à qui se soustraira au célèbre *Canon* de Polyclète.

LÉON LAGRANGE



LE KSAR BOU-ALEM.

QUELQUES RÉCENTS OUVRAGES

SUR LES MARQUES DES CÉRAMISTES



ANDIS que M. A. Demmin publiait en France le *Guide* que nous avons apprécié dans le dernier numéro de la *Gazette des Beaux-Arts,* M.W. Chaffers éditait en Angleterre un livre où, sous un titre moins ambitieux, le même sujet se trouve traité [1]. On ne saurait reprocher à une œuvre anglaise de s'occuper tout d'abord de l'ancienne céramique nationale; aussi ce livre sur les « marques et monogrammes » commence par un chapitre sur les poteries romano-bretonnes, accompagné de gravures sur bois nombreuses et intelligemment exécutées. Un second chapitre est consacré à la « vaisselle du moyen âge, » matière peu connue, que M. W. Chaffers a étudiée avec quelques développements qui en font peut-être un hors d'œuvre, fort agréable après tout, car il abonde en détails intéressants. Laissant de côté, dans ce chapitre, ce qui intéresse surtout l'histoire des mœurs et coutumes du moyen âge, nous citerons une supplique adressée à la reine Élisabeth par un certain Simpson. Cette pièce constate que c'était un marchand d'outre-mer, et d'Aix-la-Chapelle (Acon, in the part beyond the seas), qui était en possession d'importer en Angleterre les grès de Cologne (Culloin) à la fin du xvi[e] siècle : ce fait est en faveur des prétentions de M. A. Demmin, qui se contente cependant de relater cette pièce, comme par hasard, sans lui donner toute l'importance qu'elle mérite, tant il est accoutumé à remplacer les documents précis par les billevesées de son imagination.

Les marques des majoliques données par M. W. Chaffers sont fort intéressantes en ce sens qu'elles nous font connaître celles qui se trouvent sous les pièces que possèdent les principales collections publiques et privées de l'Angleterre. Mais, à parler franchement, nous n'estimons pas que les marques des faïences italiennes aient toute l'utilité que l'on attend de leur publication, même si cette publication était faite autrement qu'elle n'a été conçue jusqu'ici. Certes le simple fac-simile des marques est d'un certain secours pour l'histoire de la céramique italienne pendant la Renaissance, mais il est complétement inutile pour guider l'amateur dans la connaissance des monuments eux-mêmes. Car, il ne faut point l'oublier, le monogramme est une exception sur les majoliques, au lieu d'être une règle comme sur les porcelaines européennes; il est éminemment variable, arbitraire et incertain : il se trouvera sur une pièce d'une fabrique et fera défaut sur toutes les autres. Or, pour reconnaître toutes les autres, il faudrait

1. W. Chaffers, *Marks and monograms on pottery and porcelain.* 1 vol. in-8° de 256 pages, avec gravures sur bois et monogrammes. J. Davy and Son. London, 1863.

qu'une description suffisante de la facture de la pièce-type fût donnée avec la marque, et surtout qu'un trait de l'une des figures qui la décorent, calqué et reproduit avec intelligence, accompagnât la description. Jusqu'à ce qu'il en soit ainsi, les ouvrages comme celui de M. W. Chaffers, comme l'histoire de M. J. Marryat, ne rendront pas tous les services qu'on pourrait en espérer. Un de ceux que les monogrammes peuvent rendre, alors qu'ils sont reproduits avec soin, c'est de rectifier certaines lectures fautives, comme celle que relève M. W. Chaffers à propos de quelques pièces de la célèbre collection Bernal. Une de celles-ci portait la marque de Chaffagiolo consistant en un P barré, avec la mention *in Chafagiuolo*. Un des rédacteurs du catalogue, qui eût été digne d'être le collaborateur de M. A. Demmin, avait lu : *P. Incha Agricola*. Alors, trouvant sur trois autres vases un monogramme composé de la série de plusieurs lettres où l'on reconnaît un P, un I et un A, un auteur anglais, M. H. G. Bohn, dans la liste de monogrammes qui suit sa réimpression du catalogue de la vente Bernal, attribue ce signe au fantastique Incha Agricola, sans se douter que ces lettres sont la marque du possesseur de ces trois vases qui faisaient partie d'une même pharmacie. M. W. Chaffers, tout en relevant cette erreur, a eu le tort, suivant nous, de publier cette marque parmi celles des peintres et des ateliers et de ne point la faire entrer dans une division à part qui peut avoir son utilité. Ainsi les trois vases de la collection Bernal, aujourd'hui au British-Museum, offrent un grand intérêt pour l'histoire des fabriques italiennes. Deux sont des brocs identiques de forme, l'un peint de grands fleurons bleus avec quelques touches jaunes et orangées sur fond blanc, l'autre décoré exclusivement avec cette couleur jaune chamois à reflets métalliques que l'on croit caractéristique de la fabrique de Deruta. Le troisième est un grand pot à électuaire orné d'un « triomphe de feuilles » servant d'encadrement à plusieurs guerriers vêtus à l'antique, dessinés et modelés en bleu sur un fond blanc. Tout le monde attribuerait ce vase à la vieille fabrique de Faenza. Or voilà un problème posé, quant à l'attribution du lieu d'origine de ces vases, problème que pourrait aider à résoudre une autre pièce jusqu'ici inconnue mais qui existe peut-être et que le monogramme du possesseur pourrait faire reconnaître. Toutes les marques ont donc leur intérêt, mais en précisant leur nature et leur qualité l'auteur doit y ajouter un nouveau prix.

M. W. Chaffers, qui est au courant de toutes les publications qui concernent la céramique et qui a étudié nos collections publiques, a reproduit d'après la *Gazette des Beaux-Arts* toutes les marques que M. A. Jacquemart y a fait connaître, et il a relevé celles du musée céramique de Sèvres, qu'il donne avec plus d'exactitude que ne le fait le *Guide* de M. A. Demmin.

L'Histoire de la porcelaine de MM. A. Jacquemart et Leblanc lui a également fourni une chronologie des porcelaines orientales et une série de marques auxquelles il nous semble avoir ajouté, marques qu'il s'est donné la peine de copier avec un soin dont ne se doute pas M. A. Demmin, lui qui en donne d'informes copies ne ressemblant à rien, et qu'il met parfois à l'envers.

Notons encore que la liste des peintres de Sèvres est plus complète que celle donnée par le prétendu *Guide*, et que les marques y sont aussi plus fidèlement exécutées. Même aux chapitres où il puise dans les œuvres précédentes de M. A. Demmin, dont, heureusement pour lui, il ne connaissait point la dernière élucubration, M. W. Chaffers se garde bien de tomber dans les piéges que tendent au lecteur des pages où un peu de vérité se trouve cachée sous beaucoup d'erreurs. En somme, les « Marks and monograms » de M. W. Chaffers forment un bon guide, bien classé, exécuté avec

soin, et supérieur en tous points à cet autre livre informe dont nous ne nous sommes que trop occupé.

Nous avons cité plus haut la réimpression du catalogue illustré de la collection Bernal publiée avec les noms des acquéreurs et les prix par M. Henry G. Bohn, l'un des premiers libraires de Londres, possesseur lui-même d'une très-importante collection.

Ce livre [1] est précédé d'une « lecture » que l'auteur fit à Richmond, en 1856, à l'occasion d'une exposition locale à laquelle il contribua par les porcelaines, les émaux et les verreries de sa collection. Il est suivi par une série de marques et de monogrammes où il y aurait passablement d'erreurs à relever, et moins complète que celle de M. W. Chaffers, série qui est postérieure et affecte la même forme : les marques étant en marge des désignations de la fabrique et de la pièce.

Les deux œuvres méritent les mêmes observations quant à leur utilité pratique, étant établies sur le même plan ; mais, apportant de nouveaux matériaux à l'histoire de la céramique, elles ne peuvent qu'être favorablement accueillies, et elles contribueront à répandre de l'autre côté du détroit des connaissances de plus en plus précises sur les différentes fabriques dont les amateurs recherchent aujourd'hui les produits avec tant d'ardeur. Il est fâcheux que le catalogue de la collection Bernal, qui forme la partie la plus considérable du volume, ait été rédigé avec si peu de critique, car par le nombre considérable de pièces de toute nature qu'il décrit et qui sont souvent d'une beauté remarquable ou d'une rareté excessive, il devrait être des plus intéressants. Mais la faute ne peut en être imputée à M. Henry G. Bohn, qui n'a fait que reproduire le catalogue original en y ajoutant seulement les prix avec les noms des acquéreurs.

Heureusement, il n'en est point de même du volumineux catalogue [2] que M. J.-C. Robinson a fait des objets de toute nature qui composaient l'exposition temporaire du musée de South-Kensington, en juin 1862. Non-seulement ce livre est une encyclopédie succincte des arts du moyen âge et de la renaissance, mais par ses descriptions fort exactes des monuments catalogués il est un excellent souvenir du spectacle magnifique auquel les amateurs anglais avaient convié le public pendant la durée de l'exposition internationale.

Aussi peut-il servir à l'étude, et, pour ce qui regarde la céramique dont nous nous occupons spécialement ici, il traite avec une grande autorité toutes les questions que pouvaient suggérer les pièces exposées, qui étaient toutes de la plus grande beauté. Espérons qu'après tant de travaux épars sur l'art de terre, M. J.-C. Robinson réunira enfin tous les matériaux qu'il a accumulés sur cette matière et qu'il nous donnera une histoire critique des majoliques, digne de l'importance du sujet et faisant oublier tous les travaux tronqués publiés jusqu'à ce jour.

Au moment où nous relisons ces lignes, il nous arrive de Chartres, paré de « ses plus beaux habits, » un petit livre [3] composé sur le sujet que nous traitons ici. Exécuté

1. Henry G. Bohn, *A Guide to the knowledge of pottery, porcelain, and other objects of vertu...* 1 vol. petit in-8° de 504 pages avec nombreuses gravures sur bois. Deuxième édition ; Londres, 1862.

2. J. C. Robinson, *Catalogue of the special exhibition of works of art on loan, in the South Kensington Museum.* Revised edition. 1 vol. in-8 de 766 pages. — Chapman and Hall. London, 1863.

3. *Recherches sur la céramique,* 1 vol. in-8° de 729 pages. Petrot-Garnier ; Chartres, 1864.

avec un soin typographique extrême, ce recueil de monogrammes est des plus charmants que nous connaissions. Chacune des marques est bleue, verte, rouge ou noire, suivant sa couleur sur la pièce où elle a été relevée. Aussi devons-nous tout d'abord adresser nos compliments à M. Garnier, qui l'a imprimé avec ce loisir que possède seule la province, et un goût qui trop souvent fait défaut.

Ce livre est né, comme celui de M. H.-G. Bohn, d'une exposition locale, et M. Jules Greslou, son auteur, en le présentant avec quelque modestie au public, assure néanmoins qu'il « a la certitude de ne ne rien dire que de précis et d'exact ». Ce serait, s'il en est ainsi, un grand mérite pour un *Vade-mecum* du collectionneur et de l'amateur.

L'auteur ne s'abuse-t-il point, et faut-il répéter de lui ce qu'Alfred de Musset dit d'une façon si narquoise de tous ceux qui font des livres :

> ... Croire que l'on tient les pommes d'Hespérides,
> Et presser tendrement un navet sur son cœur?

Nous le craignons. Si l'on en veut une preuve, nous la trouverons dans ce fait que M. Jules Greslou adopte le faux céramiste *Incha Agricola* dont nous parlions plus haut, en renchérissant encore sur cette erreur. En effet, il cite, en outre des trois pièces du British-Museum, une assiette qui porte la même marque accompagnant le mot *Faenza*. La solution à la question que nous posions plus haut se trouverait ainsi résolue, et plus tôt que nous ne le pensions, par cette quatrième pièce que nous désirions trouver. Malheureusement cette pièce, malgré toutes ses qualités, possède un grand défaut: c'est qu'elle n'existe pas.

Admirez ici comme les erreurs s'engendrent.

Quelqu'un lit mal un nom de pays et en fait un nom d'artisan. Un autre attribue à cet artisan imaginaire une marque quelconque, et suppose que cet artisan travaillait dans un certain atelier. Puis en voilà un troisième qui, traduisant de travers ce renseignement erroné, prétend que c'est le nom de l'atelier au lieu de ce nom de pays, cause primitive de l'erreur, que l'on trouve sur la pièce en question. Et voilà tout le monde qui, sur la foi de ce paragraphe, va parler du céramiste *Incha Agricola* de Faenza, et lui attribuer une certaine nature de couleur jaune chamois à reflets métalliques que l'on a de fortes présomptions de croire particulière à la fabrique de Deruta.

Avec cette assurance « de ne rien dire que de précis et d'exact, » M. Jules Greslou poursuit imperturbablement sa voie, sans hésitations et sans tâtonnements, en une matière où le crépuscule se fait à peine, et s'il lui arrive d'errer souvent avec tout le monde, ce n'est point sans un certain étonnement qu'on le voit se heurter seul à des choses comme ces quatre lettres S. P. Q. R. Qui ne connaît leur signification, et qui se serait jamais imaginé que quelqu'un put les prendre pour une marque de fabrique ou de peintre?

Du reste, dans toute la partie des *Recherches sur la céramique* qui se rapporte à l'Italie, il y a presque autant d'erreurs que de propositions. Ainsi on fait mourir Luca della Robbia en 1428, lorsque son premier ouvrage en terre émaillée est de 1438, et le second de 1446 ; on fait cesser les travaux de Maestro Giorgio Andréoli en 1525, alors que l'on rencontre souvent sa marque accompagnant des dates très-postérieures; on donne à Maestro Censio, son fils, une marque de 1519, alors que cette dernière appartient au père et que Censio, très-probablement, ne travailla qu'une vingtaine d'années après. Enfin on donne encore à ce Censio une autre marque qu'il serait plus exact d'attribuer à Salembeni, son oncle.

Sans vouloir faire ici les *errata* du livre de M. Jules Greslou, nous devons noter que ce qu'il y est dit des fabriques de Nevers, de Rouen, de Lille et de Moustiers, y est fort incomplet, pour ne pas dire plus.

Il est vraiment fâcheux qu'un livre dont le plan est bien tracé, où tout est classé avec cette méthode qui caractérise la critique française, — l'histoire des fabriques faisant une division à part et précédant la nomenclature de leurs marques, — où l'on reconnaît un désir si évident de bien faire, dont l'exécution matérielle est enfin si soignée, laisse tant à désirer et ait été fait avec des renseignements aussi incomplets.

Ces *guides* que l'on publie de tous côtés et qui se vendent tous, malgré le peu de mérite de plusieurs, indiquent que le temps est venu de faire de pareils livres. Ce serait le cas, pour un érudit en ces matières, de publier un vrai guide qui évitât les fautes que nous avons signalées et réalisât les améliorations que nous avons indiquées. A défaut de M. Riocreux, qui pourrait le faire en publiant un catalogue raisonné du musée céramique de Sèvres, nous ne voyons guère que M. Albert Jacquemart qui soit de force à supporter cette lourde tâche. Espérons qu'il voudra bien s'en charger un jour.

ALFRED DARCEL.



BIBLIOGRAPHIE ÉTRANGÈRE

La Femme de Rembrand, *particularités relatives au mariage de Rembrand avec Saskia Ulenburgh,* par W. Eekhoff, archiviste de la ville de Leeuwarden. — *Thierry Bouts, ou de Harlem, et ses fils,* par A. Wauters, archiviste de la ville de Bruxelles. — *Documents authentiques relatifs aux frères van Eyck et à Rogier van der Weyden et ses descendants,* par A. Pinchart, chef de section aux Archives de Belgique. — *Quelques notes concernant David Teniers le jeune, Jacob van Ruysdael et Nicolas Berghem,* par C. De Brou.



Nous avons reçu de Hollande une brochure qui n'est pas dans le commerce et que nous devons à l'obligeance de l'auteur lui-même, M. W. Eekhoff, archiviste de la ville de Leeuwarden, en Frise. Elle est intitulée : *la Femme de Rembrand* [1] (*de Vrouw van Rembrand*), *particularités relatives au mariage du peintre Rembrand van Rijn, de Leiden, avec Saske Ulenburgh, de Leeuwarden.* — Avec documents et preuves historiques, et une lithographie de l'eau-forte *Rembrandt et sa femme,* datée 1636.

M. Vosmaer, après MM. Rammelman Elsevier et Scheltema, nous avait donné la famille de Rembrandt [2]. A son tour, M. Eekhoff nous donne la famille de Saskia, déjà esquissée par M. van Halmael, d'après le Livre généalogique de la noblesse frisonne (*Stamboek van den Frieschen Adel*), et ensuite par M. Scheltema, dans sa brochure que la traduction a vulgarisée hors de la Hollande.

Comment est-on arrivé à découvrir que Rembrandt avait épousé la noble Frisonne Saskia Ulenburgh? M. Eekhoff vise un peu à s'attribuer la priorité de cette découverte, qui a été successive, comme toutes les découvertes, et à laquelle ont contribué plusieurs chercheurs. Qui a découvert l'imprimerie, ou même la photographie? — Donc M. Eekhoff, depuis 1840, possédait un album de Rombertus Ockama, né à Leeuwarden en 1616, fils de Doede Ockama et de Jeltje Ulenburgh, et il y trouva que Saskia Ulenburgh, sœur de Jeltje, était morte à Amsterdam en 1642. Plus tard, en étudiant avec M. van Halmael les documents de l'album et le *Stamboek,* ils eurent quelque idée que

1. Comme M. Scheltema, M. Eekhoff supprime aussi le *t* final, sous prétexte de régularité orthographique. Mais, puisque Rembrandt a toujours signé avec un *t* ses lettres autographes, ses tableaux et ses eaux-fortes (même quand il a le caprice de supprimer le *d*), tenons-nous-en à la forme traditionnelle, consacrée par la main du maître.

2. Voir, dans le précédent numéro de la *Gazette,* l'article sur le livre de M. Vosmaer.

Saskia pouvait bien être la femme de Rembrandt, et en 1849 ce fait fut mis hors de doute par des extraits des registres de l'état civil d'Amsterdam que publia M. Rammelman Elsevier, dans sa *Chronique de la Société historique à Utrecht.* En 1851, M. Scheltema fit de nouvelles recherches dans ses archives, et M. Wassenbergh découvrit aussi les pièces authentiques à St-Anna Kerk, où avait été célébré le mariage.

Mais comment s'est fait ce mariage entre une Frisonne et Rembrandt, qui ne sortait guère d'Amsterdam? Dans une Esquisse historique sur Rembrandt, publiée en 1848, M. Jan van Lennep avait supposé que Saskia était la nièce de Vouter, hôtelier à Amsterdam, et que Rembrandt avait pu la rencontrer dans cette hôtellerie. M. Scheltema a traité cette supposition de licence poétique, et il avait deviné que Jan Cornelis Sylvius, qui figure dans l'acte de mariage, devait avoir été l'intermédiaire des relations entre Rembrandt et Saskia. Car ce Cornelis, dont Rembrandt grava le portrait en 1633, avait épousé une fille de Pieter Ulenburgh, oncle de Saskia. « Rembrandt n'avait pas été chercher sa femme, il l'avait trouvée; il n'avait pas été à elle, mais elle était venue à Amsterdam. » L'histoire de ce rapprochement est racontée en détail par M. Eekhoff, qui semble y avoir ajouté un peu de roman aux endroits obscurs :

Wybrand de Geest (le *vieux*, pour le distinguer de son petit-fils qui porta le même prénom), fils et élève de Simon de Geest, peintre originaire d'Anvers et établi à Leeuwarden, avait beaucoup voyagé dans sa jeunesse. Il avait visité la Belgique, la France, et il avait travaillé quatre ans à Rome, où son talent lui avait valu le surnom de l'Aigle de Frise (*de Friesche Adelaar*). De retour à Leeuwarden en 1621, il s'y était lié avec la noble famille Ulenburgh et, le 19 août 1622, il avait épousé une fille de cette maison, Hendrikje. La mère était morte déjà, en 1619, et le père, Rombertus Ulenburgh, mourut en 1624. Leur fille aînée, Jeltje, mariée à Doede Ockama, était devenue veuve en 1620. Outre trois fils, Rombertus junior, Ulricus et Idsert, il y avait encore trois filles, Antje, Hiskje et Titia, — et même une dernière fille, la plus jeune, baptisée le 2 août 1612, et qui par conséquent n'avait que douze ans à la mort de son père, en 1624. — C'est Saskia.

Que va devenir cette orpheline? « Elle trouva une seconde mère dans sa sœur Hendrikje et un second père dans son beau-frère Wybrand de Geest, lesquels la prirent chez eux et l'entourèrent de soins et de tendresse... » Si bien que, enfant, puis jeune fille, elle faisait, par son esprit et par son cœur, les délices de la nombreuse famille Ulenburgh. Car elle allait parfois visiter, dans une maison de campagne près Garijp, sa tante, et peut-être sa marraine, qui portait le même prénom qu'elle, Saskia, et qui était veuve du député Keimpe Viarda; ou bien, à Franeker, sa sœur Antje, qui avait épousé en 1626 le professeur Maccovius; ou bien, à St-Anna Parochie, sa sœur Hiskje, mariée en 1627 à Gerrit van Loo.

Ainsi croissait en beauté et en intelligence la petite merveille que la Providence préparait pour le brave Rembrandt.

Le roman continue, — mais peut-être que c'est une histoire véritable : Wybrand de Geest allait tous les ans faire un petit tour à Amsterdam, où il était lié avec beaucoup de ses confrères artistes, et il y prenait l'hospitalité chez son cousin le prédicant Jan Cornelis Sylvius, qui avait épousé la fille de Pieter Ulenburgh, frère de Rombertus. On y parlait d'art, naturellement, et, lors d'un voyage que de Geest fit à Amsterdam, en 1632, accompagné de son confrère Lambert Jakobsz[1], le savant et éloquent docteur

1. C'est en revenant de ce voyage à Amsterdam, que Lambert Jakobsz, passant à Clèves, décida les parents de Flinck à lui confier leur jeune fils Govert, alors âgé de dix-sept ans. Chez Lam-

Mennonite, qui prêchait l'Évangile tout en exerçant la peinture, voilà que le docteur Sylvius, causant avec eux, se mit à dire qu'il était regrettable que les peintres, au lieu de se consacrer au portrait et aux sujets mythologiques ou historiques, n'entreprissent point des compositions empruntées à la sainte Écriture. Il se vantait cependant d'avoir converti à cette tendance religieuse un jeune peintre venu de Leyde et fixé à Amsterdam, et qui lui avait été recommandé par son ami de Leyde, le docteur Festus Hommius. Il citait, à preuve, un *Siméon dans le Temple,* et d'autres tableaux de son jeune prosélyte.

Tous les trois, Sylvius, de Geest et Lambert, s'en vont donc vers le Bloemgracht, — chez Rembrandt.

Rembrandt venait de terminer la *Leçon d'anatomie,* qui était encore là sur le chevalet. De Geest et Lambert Jakobsz, vivement impressionnés par cette superbe peinture, vantèrent avec enthousiasme le jeune peintre Rembrandt, une fois rentrés à Leeuwarden.

L'été de l'année suivante, comme de Geest allait partir pour sa visite accoutumée à Amsterdam, Sylvius, en son nom et au nom de sa femme, lui écrivit qu'il amenât avec lui leur jeune nièce Saskia, dont il leur avait fait un si grand éloge, et qu'ils désiraient bien connaître. Saskia vint donc de St-Anna Parochie, où elle avait passé la dernière année, chez sa sœur Hiskia, femme de Gerrit van Loo, et elle se rendit à Amsterdam avec de Geest et leur cousin Hendrik [1], fils de N. Ulenburgh, le frère de Rombertus. Justement, bien que de Geest eût peint l'année précédente un portrait de Sylvius, Rembrandt aussi avait voulu faire un portrait de son respectable ami le *predikant* des églises d'Amsterdam, et la fameuse eau-forte de 1633 était en train.

Pensez que Saskia fut présentée chez Rembrandt, qu'on y allait souvent voir ses merveilles de gravure et de peinture, et que Rembrandt rendait les visites chez Sylvius. M. Eekhoff raconte un peu tout cela comme s'il eût été dans l'intimité du bon ministre et des futurs époux. Ce qu'il y a de sûr, c'est que Saskia était à Amsterdam en 1633 et que Rembrandt en a fait un portrait, signé et daté de cette année-là, lequel est au musée de Dresde et est décrit dans notre article de la *Revue Germanique,* sur la *Femme de Rembrandt.* C'est la jeune fille souriante et malicieuse qui prendra du sérieux et de l'ampleur dans les portraits des années suivantes.

Je laisse donc là l'histoire de Saskia, n'ayant voulu que rapporter comment Rembrandt et Saskia ont été mis en relations. La suite est connue : mariage en 1634, mort de Saskia en 1642, l'année de la *Ronde de nuit.*

Il y a cependant encore dans le livre de M. Eekhoff quantité de détails précieux sur le mariage lui-même, sur divers voyages de Saskia en Frise après son établissement à Amsterdam, sur les familles Ulenburgh [2] et de Geest, sur Lambert Jakobsz et sur les autres peintres de Leeuwarden à cette époque.

bert Jakobsz, Govert Flinck rencontra Jakob Backer, et tous deux s'en allèrent, en 1635, continuer leurs études à Amsterdam, dans l'atelier de Rembrandt.

1. Ce Hendrik Ulenburgh allait à Amsterdam pour y entreprendre le commerce des arts, et depuis cette année 1633 il devint éditeur des eaux-fortes de Rembrandt et marchand d'objets d'art à Amsterdam.

2. Il est singulier que la femme de Wybrand de Geest, Hendrikje, ne soit pas mentionnée parmi les enfants de Rombertus Ulenburgh, dans la brochure de M. Scheltema, qui pourtant avait emprunté la généalogie de cette famille au *Livre de la noblesse frisonne.* M. Scheltema ne mentionne que les huit autres enfants, et il n'a aucune connaissance de ce de Geest comme ayant été mêlé à la famille Ulenburgh, à Sylvius et à Rembrandt. Il est plus singulier encore que Saskia ne

A la suite de cette publication hollandaise, nous annoncerons aussi trois nouvelles brochures récemment publiées en Belgique :

Thierry Bouts, ou de Harlem, et ses fils, par Alphonse Wauters, archiviste de la ville de Bruxelles. — C'est le complément des études déjà faites sur ce maître par MM. de Bast, Schayes, van Even, Crowe et Cavalcaselle, Waagen, etc.

Documents authentiques relatifs aux frères van Eyck et à Rogier van der Weyden et ses descendants, par Alexandre Pinchart, chef de section aux Archives du royaume. — C'est un extrait des additions qui doivent être faites à la traduction française de l'excellent ouvrage de MM. Crowe et Cavalcaselle, *les Anciens Peintres flamands.* On y trouve, entre autres documents, le texte, extrait du compte annuel du métier des peintres de Tournai, qui prouve décidément que Rogier van der Weyden est le même que Rogier de le Pasture, né à Tournai et élève de maître Campin.

Quelques notes concernant David Teniers le jeune, Jacob van Ruysdael et Nicolas Berghem, par C. de Brou. — Avec une vue de la maison que Teniers habitait à Bruxelles, rue Haute, et dans laquelle il mourut. — Brochure extraite du *Bulletin d'art et d'archéologie.* La date de mort de Teniers y est rectifiée, d'après l'acte de son inhumation, le 11 février 1685, dans l'église de Caudenberg, à Bruxelles. Les renseignements sur Berchem et sur Jacob van Ruisdael, empruntés au *Navorscher,* d'Amsterdam, jettent aussi de nouvelles lumières sur la biographie de ces deux artistes.

nomme pas même Hendrikje dans son testament, où elle lègue, après la mort de Rembrandt, la moitié des biens à Hiskia, en la chargeant de donner des sommes à Ulricus, à Isert et aux enfants de Jeltje, qui était morte en 1637. Comment cette bonne sœur Hendrikje est-elle oubliée, elle qui avait servi de « seconde mère » à Saskia, et dont le mari avait été presque l'intermédiaire dans le mariage avec Rembrandt? Et de cette Hendrikje, qui, suivant la date de mort 1682 donnée par M. Eekhoff, aurait vécu environ quatre-vingts ans, pourquoi n'est-il plus jamais question?

W. BÜRGER.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

GALERIE DE MM. PEREIRE

I.



Dans le vaste hôtel que MM. Pereire se sont fait construire rue du Faubourg-Saint-Honoré, une galerie éclairée d'en haut contient une partie des tableaux anciens et modernes appartenant à M. Émile Pereire. Au premier étage, une autre galerie éclairée de côté contient aussi une partie des tableaux appartenant à M. Isaac. Tout l'hôtel, d'ailleurs, est orné de peintures, de sculptures et d'objets de curiosité : plafonds, frises, peintures murales dans les grands salons de réception et dans plusieurs autres pièces, tableaux décoratifs, bouquets de fleurs, groupes de fruits, attributs de chasse et de pêche, tableaux de fantaisie, pastorales et paysages, portraits de famille, portraits historiques, statues de marbre, bronzes, émaux, ivoires, faïences, verreries, ciselures, etc. ; magnificence vraiment artiste et d'un goût distingué.

Leur riche collection de tableaux de toutes les écoles, depuis les ita-

liens primitifs jusqu'aux peintres contemporains, MM. Pereire l'ont formée successivement, sans prétention et presque sans intention, en achetant dans les ventes fameuses, telles que les ventes du baron de Mecklenburg, de MM. Pâtureau, Rhoné, Piérard, de Mme la comtesse Lehon, du prince Demidoff, de lord Northwick, du comte de Pembroke, etc. ; quelquefois, par ces occasions qu'amènent la fortune et les relations du monde; souvent, en ce qui regarde les artistes modernes, à cause du généreux patronage que semble commander une position éminente; et finalement par l'acquisition intégrale d'une galerie étrangère, recueillie en Espagne à la suite des bouleversements politiques, en Angleterre aux ventes de la collection Coesvelt, célèbre à Londres, et de l'ancien Musée espagnol, appartenant au roi Louis-Philippe. A ce fonds s'est ajouté un certain nombre de tableaux, cherchés et choisis, un à un, chez les amateurs ou les spéculateurs de la France et de l'étranger. Si bien qu'aujourd'hui MM. Pereire possèdent des centaines de tableaux dans les galeries et appartements de leur hôtel, faubourg Saint-Honoré, au pavillon Monceaux et au château d'Arminvilliers.

Quel classement adopter pour donner une idée de ces trésors d'art qui ne sont pas rapprochés en séries comme les diverses écoles dans un musée bien ordonné? Velazquez et Murillo, Ruisdael et Hobbema, Eugène Delacroix et Paul Delaroche, la plupart des maîtres, anciens ou modernes, qu'on trouve en bas chez M. Émile, on les retrouve en haut chez M. Isaac. Il y en a même qu'on retrouve, non-seulement dans les deux galeries et dans les salons de l'hôtel, mais encore au château d'Arminvilliers et jusque dans la réserve au pavillon Monceaux. Le mieux, sans doute, sera donc, après avoir distingué les écoles, de prendre les maîtres tour à tour et de grouper leurs œuvres, qu'elles appartiennent spécialement à la collection de M. Émile ou à celle de M. Isaac, qu'elles soient dans une galerie ou dans un salon, à la ville ou à la campagne. Nous donnerons d'ailleurs, autant que possible, ces indications, qui peuvent être utiles aux visiteurs accueillis dans l'hôtel du faubourg Saint-Honoré.

II.

Nous commencerons par les modernes : en manière d'introduction et de présentation, nous irons tout droit au portrait de M. Émile Pereire,

par Paul Delaroche, et au portrait de madame Isaac Pereire, par M. Cabanel.

Le portrait de M. Émile Pereire est composé très-simplement; point d'accessoires ; un fond neutre ; la pose naturelle. Je crois bien que c'est le meilleur portrait qu'ait peint M. Delaroche, dont le talent ne cherchait guère la nature et la simplicité; et c'était le meilleur portrait de toute l'école française à l'Exhibition internationale de Londres en 1862. — Il y a aussi quelques petits tableaux de Paul Delaroche dans les appartements et dans la galerie d'en haut, parmi les modernes.

Le portrait de madame Isaac Pereire a passé au Salon de 1861. Il gagne beaucoup à n'être plus entouré de coloriages désharmonieux. Dans la promiscuité dangereuse des exhibitions publiques, une peinture tranquille et distinguée semble s'éteindre. Tel qu'on le voit maintenant, sur le lambris auquel il était destiné, le portrait de madame Isaac Pereire a juste l'éclat qui convient. Le costume et les entourages étant pris dans un ton clair, léger, sobre, la tête attire et retient le regard. Les traits délicats et fermes, très-caractérisés dans leur finesse, et qui inviteraient à la ciselure d'une médaille, ont été correctement dessinés par le peintre, malgré leur naturelle mobilité. La gamme de la couleur, décidée par un teint ambré, s'en va du bistre jusqu'au noir profond de la chevelure. Le style du modèle, si l'on peut ainsi dire, ferait songer à la peinture de Léonard de Vinci. C'est Léonard qui eût fait un beau portrait, dans ces conditions d'originalité assez rare de notre temps, où les types s'effacent et se généralisent!

M. Cabanel est aussi l'auteur des grandes peintures murales qui décorent un des salons. Ce qu'elles représentent, je ne sais trop : des allégories sans doute. Ces compositions s'affirment peu et s'entrelacent bien d'ailleurs dans le système d'une ornementation lumineuse, qui joue seulement avec des rayons d'or sur des fonds nacrés.

Un des autres salons est également décoré de frises, peintes par M. Gendron.

La peinture murale reprend faveur aujourd'hui, et c'est bon signe pour l'avenir de l'art, qui s'épuise à inventer de petites combinaisons de tableaux sans destination spéciale. Ah! si Raphaël, Rubens, Watteau, avec leurs génies si différents, revenaient au monde, pour illustrer nos hôtels modernes de nymphes et d'amours, ou de caprices poétiques et fantasques; mais la *Galatée* triomphante ne reparaîtra plus sur sa conque marine, au milieu des naïades et des tritons!

Certains tableaux se prêtent cependant à être en quelque sorte immobilisés ainsi dans la décoration architecturale des riches demeures. La

Marguerite à la fontaine, par Ary Scheffer, on a eu l'heureuse idée de l'encastrer pour toujours dans un panneau de la salle à manger de M. Isaac. Debout et de grandeur naturelle, tournée presque de face, elle vous regarde vaguement. La rêveuse, elle fait rêver! C'est peut-être l'image la plus accomplie que le grand poëte — je parle d'Ary Scheffer — ait su réaliser, car le praticien avait peine à atteindre son idéal. Singulier génie que celui d'Ary Scheffer, qui aspira toujours à traduire par des formes plastiques ce qui sans doute n'est exprimable que par la poésie littéraire. La peinture d'Ary Scheffer s'évanouirait au milieu de tableaux des anciens maîtres dans une galerie; mais ici, dans son chaste isolement de toute couleur violente, seule pour habiter une salle où la boiserie, les tentures et tout l'ameublement s'harmonisent en un ton de perles fines, cette espèce de naïade sentimentale a un grand charme. Elle a trouvé sa place.

La *Marguerite*, peinte en 1858, peu avant la mort du maître, fut exposée en 1859 au boulevard des Italiens.

Hélas! voici encore un des derniers tableaux d'un maître qui vient de mourir, la *Médée*, par Eugène Delacroix, réduction de sa grande et superbe peinture du musée de Lille. La *Médée* de Lille est datée 1838; celle-ci est datée 1863! vingt-cinq ans après l'autre; plus de quarante ans après le *Dante* du Luxembourg! Quelle existence bien remplie! et la jeunesse toujours! Il est mort, toujours vaillant et passionné, comme il avait vécu. Vers la fin de juillet, — peu avant sa mort, — j'ai passé plusieurs heures avec lui dans son atelier. Jamais nous ne l'avions vu plus abondant, plus inspiré, plus vivant par l'esprit, quand déjà la force l'abandonnait devant son travail. Il y avait là, sur des chevalets, quatre pendants qu'il avançait de compagnie, comme un sportsman conduisant un quadrige, auxquels il n'a jamais retouché depuis, mais qui ne sont pas moins expressifs que des peintures terminées. Car il eut ce don précieux, particulier aux grands maîtres, qu'à tous les degrés de l'exécution le sentiment et l'harmonie de son œuvre semblaient parfaits. Le tableau était toujours dans l'ébauche, comme aussi quelque chose d'*infini* resta toujours dans ses tableaux. C'est pourquoi, sans doute, il ne plaît pas à qui exige dans la peinture la précision bornée, appartenant aux objets industriels. Tout le monde n'aime pas Velazquez et Rembrandt, qui sont, je pense, les plus francs peintres de toutes les écoles, en ce sens qu'ils ne mêlent point à leur art des éléments étrangers, empruntés à la sculpture, à la ciselure, à la littérature ou aux autres arts.

De la *Médée*, Eugène Delacroix a fait encore une autre réduction, achetée par la Société des Amis des arts d'Arras, sans doute pour



le musée de cette ville. Ces deux répétitions offrent diverses variantes entre elles et avec le grand original, surtout dans la combinaison des couleurs.

En face de la *Médée*, dans la galerie moderne de M. Émile Pereire, est le *Combat du giaour et du pacha*, provenant de la collection Davin, vendue en mars 1863 [1].

On se rappelle que ce tableau, daté de 1835 (la même année que les *Femmes d'Alger*, du musée du Luxembourg), fut très-admiré à l'Exposition universelle de 1855 et à l'exposition du boulevard des Italiens en 1860. Le temps, presque trente années, a déjà fait de la pâte un émail solide et lumineux, et il a encore renforcé l'harmonie du coloris. En conscience, c'est aussi beau que Rubens, qui a peint, lui aussi, avec la même furie, des groupes analogues, notamment dans son *Combat des Amazones*, au musée de Munich, et dans quelques autres tableaux du même musée.

On ne saurait dire pourtant que Delacroix soit à la suite de Rubens ou de tout autre maître. Vous croyez le prendre à Rubens, il vous déroute par le Véronèse; vous le suivez à Venise, il vous emporte à Madrid, près de Velazquez, pour revenir quelquefois en France, près de Watteau. Non, il ne ressemble à aucun des maîtres du passé, quoiqu'il ait, au fond, la même inspiration. Le peintre dont il se rapproche le plus, c'est peut-être Velazquez; il en a le style un peu sauvage, les tons argentés, ou quelquefois verdâtres, la brusquerie de touche, les effets superbes. Mais il n'est pas plus Espagnol que Vénitien ou Flamand.

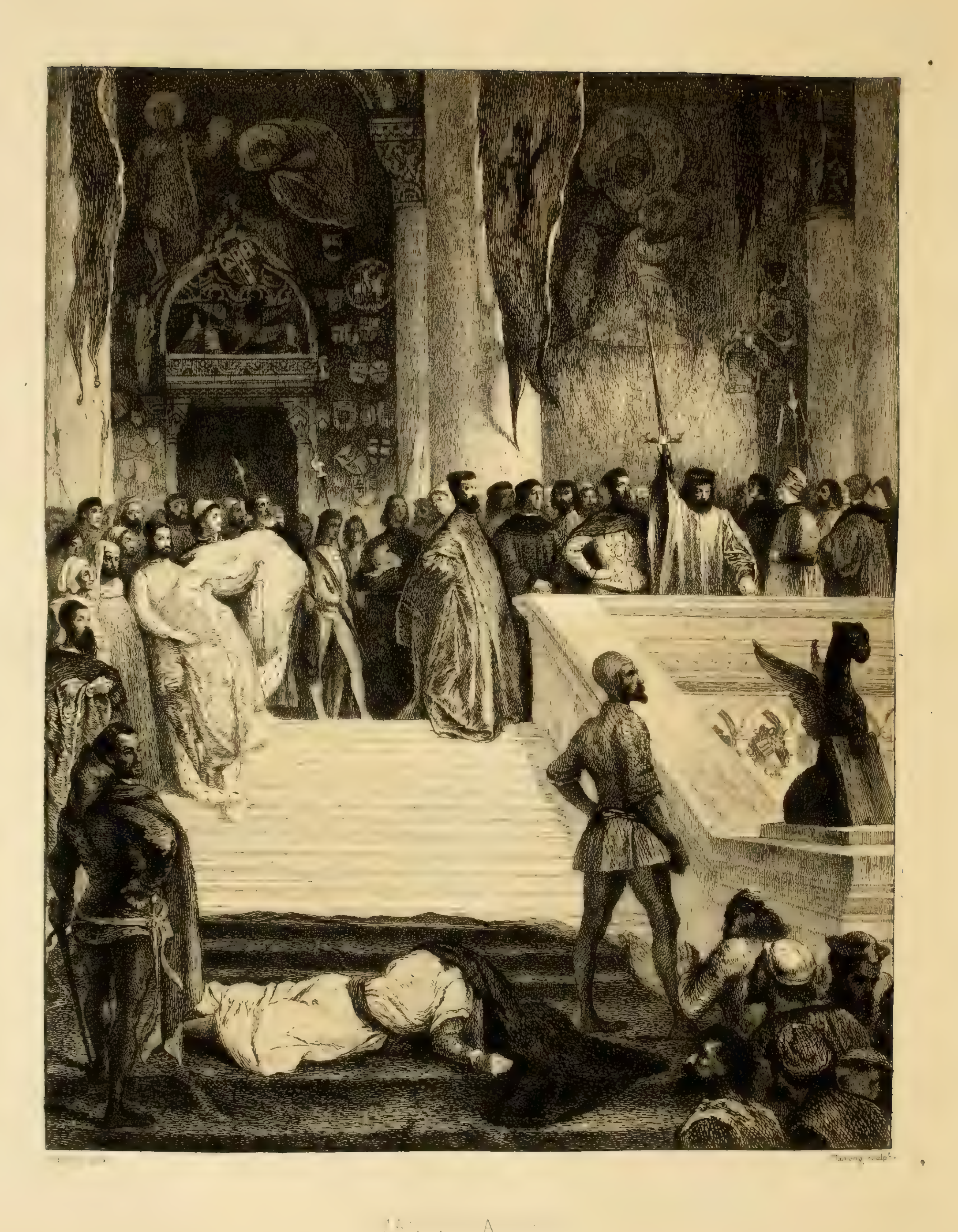
A côté du *Giaour* est un troisième Delacroix, le *Christ endormi dans la barque pendant la tempête*. Il a passé également à l'exposition du boulevard des Italiens en 1860, et il appartenait alors à M. Baptistin Guilhiermoz. C'est encore un chef-d'œuvre, où la mer est terrible, comme dans le fameux *Naufrage* de la collection Moreau. Pour donner l'impression de l'immensité de la mer, aucun peintre de marine n'a surpassé Delacroix; je n'en excepte pas les habiles marinistes de la grande école hollandaise, ni Claude lui-même. C'est la mer surtout, qui échappe à une représentation positive et arrêtée, car elle y perdrait son caractère d'immensité. Si la peinture nous la montre trop distinctement à un horizon lointain, le ciel semble borner la mer et l'imagination ne va point au delà. L'artifice d'Eugène Delacroix résulte de je ne sais quel mélange de l'eau

1. A cette vente, le *Giaour* a été payé 7,350 francs. Nous donnerons quelquefois ces prix d'acquisition, surtout quand il s'agit de ventes publiques, qui constatent et consacrent la valeur des tableaux, — au cours du moment où ils sont vendus.

avec le ciel dans lequel elle se perd. Dès les premiers plans de ses marines, l'air et l'eau presque confondus ne font qu'un seul élément, dont l'étendue, la profondeur et la hauteur paraissent également incommensurables. Car il n'y a point non plus de paysagiste dans aucune école qui ait surpassé Delacroix pour la peinture des ciels. Il y met le rubis, le saphir et l'émeraude, et le chatoiement de toutes les pierreries. Il y met surtout ce vague poétique, qui est l'essence même du ciel. Le ciel n'est pas « quelque chose » qui se puisse saisir et fixer comme la matière. C'était une singulière idée qu'eut l'Anglais Constable, un grand peintre cependant, de s'acharner à faire des études de ciel d'après nature, de ciel tout seul, regardé en l'air, indépendamment de la terre qu'il enveloppe, indépendamment de son adhérence à tous les points de l'horizon, à tous les objets dont il détermine la couleur et même tous les aspects plastiques. On ne saurait comprendre le ciel vide, — même en ballon. Le ciel n'est qu'un fond, en quelque sorte imaginaire, le fond sur lequel s'agite la vie. Mais ce fond est principal sur le théâtre conventionnel de la peinture. En plein air, ou dans les demi-teintes des intérieurs, c'est la qualité des fonds qui détache les êtres et les objets, et qui constitue les vrais bons peintres.

Nous retrouvons encore Eugène Delacroix dans la galerie de M. Isaac Pereire, et cette fois avec un tableau capital et depuis longtemps célèbre : le *Marino Faliero* [1]. Alexandre Dumas, dans ses *Mémoires,* raconte qu'Eugène Delacroix ne voulait pas se séparer de cette peinture et qu'il l'estimait plus qu'aucune autre de ses œuvres. Le *Giaour* faisait penser à Rubens; le *Marino Faliero* est aussi fort qu'un Véronèse. Comme il n'a jamais été gravé, nous en donnons ici une belle reproduction par M. Flammeng. N'est-ce pas que la composition est dramatique et que l'effet de lumière est un trait de génie? On voit tout de suite, au premier plan éclairé, une forme sinistre et blême, roulée dans une draperie blanche et étendue sur les dalles de l'escalier : c'est la victime; et debout, près de la victime, le bourreau, qui paraît colossal. Puis, l'œil, conduit jusqu'aux fonds par une dégradation de lumière, y aperçoit des personnages mystérieux qui s'agitent dans la pénombre. Comme c'est Venise et le quatorzième siècle! car il a aussi la pénétration historique, ce magicien de la peinture. Et qui, encore, a traduit mieux que lui les poëtes de tous les temps et de tous les pays : le Dante et le Tasse, Shakespeare, Gœthe, sans compter la mythologie et la Bible?

1. Il a été acheté 20,000 francs, à l'amiable, dans une collection particulière. C'est peut-être le plus haut prix qu'on ait payé, jusqu'ici, un tableau d'Eugène Delacroix.



Decamps n'est pas très-rare dans la circulation, mais ses plus belles œuvres sont déjà enfermées dans des collections particulières, chez lord Hertford, le marquis Maison, le baron van Praet, ou même immobilisées dans des musées publics, comme la grande *École turque*, léguée par M. Fodor à la ville d'Amsterdam. Ah! si l'on avait pu avoir la *Patrouille turque*, du marquis Maison, pour la mettre à côté du *Marino Faliero!* Le *Samson combattant les Philistins* a paru, il est vrai, dans la vente Demidoff, et il a failli venir chez MM. Pereire, qui l'ont poussé haut, trop haut même, suivant moi, malgré sa réputation très-exagérée. Pour le moment, il faut se contenter d'un petit bijou, la *Fuite en Égypte*, avec un coucher de soleil qui rappelle Claude.

Il s'en est fallu aussi de bien peu que la *Stratonice* de la vente Demidoff ne passât dans la galerie de MM. Pereire. 100,000 francs, ce n'est pas si cher que le Murillo du maréchal Soult. Enfin, la *Stratonice* est partie, et sans doute elle ne reviendra plus. Mais, à défaut de peinture par M. Ingres, voici, du moins, le plus important de ses dessins et le plus magistral : *Saint Symphorien*. Les fanatiques de M. Ingres comparent volontiers ce *Saint Symphorien* aux chefs-d'œuvre de Raphaël, et assurément il ressemble à l'école romaine par la composition, par le style et les tournures. Dans le grand tableau, les tons de brique et une certaine crudité de la couleur en général ajoutent encore à la ressemblance. Ici, nous n'avons guère que des traits et des contours, selon la manière propre aux maîtres qu'on appelle des dessinateurs. Il va sans dire que cette production de M. Ingres, isolée le plus souvent sur un chevalet, en belle lumière, est fort admirée des amateurs de l'art noble et idéal.

De cette vente Demidoff sont venus plusieurs modernes : *Michel-Ange soignant son serviteur malade*, — autrefois dans la galerie du duc d'Orléans, — par M. Robert Fleury, dont M. Émile Pereire avait déjà le *Charles-Quint au couvent de Saint-Just*; un paysage, par M. Théodore Rousseau [1], effet de soleil capricieux sur une prairie, peinture exquise, un peu dans le sentiment de Hobbema, très-légère d'exécution et très-distinguée de couleur. Il pleuvait tout à l'heure et les herbes humides scintillent sous ce premier coup de soleil après l'orage. On sait toujours, devant un paysage de M. Rousseau, quel temps il fait, quelle heure il est, et quelle saison; comme, devant un portrait de Rembrandt, on connaît son homme, ce qu'il a fait et ce qu'il fera. Un autre petit Rousseau, exposé en 1860 au boulevard Italien, les *Bords de l'Oise*, par un temps serein, nous donne l'impression d'une belle journée d'été.

1. N° 12 du Catalogue Demidoff. 3,250 francs.

Près des deux Rousseau, deux petits Meissonier, qu'une femme couvrirait de ses deux petites mains. Près du *Marino Faliero*, deux grands Léopold Robert, qui ne font pas de tort à Eugène Delacroix. Il y a même



LES PIFFERARI DEVANT LA MADONE

par Léopold Robert.

un tableau de M. Gérôme, qui ne fait pas de tort à Rousseau. Le monde accepte plus volontiers que les artistes ce rapprochement d'œuvres très-divergentes. Dans la galerie de M. Émile, où sont le *Giaour*, la *Médée*, la *Barque*, d'Eugène Delacroix, et une belle *Vénus* de M. Diaz, on trouve

aussi, non sans quelque surprise, la pléiade des *finisseurs*, qui eurent naguère et qui ont même encore une célébrité relative, Koekkoek, de Clèves, M. Schelfhout, de La Haye, M. Verboeckhoven, de Bruxelles, M. Brascassat, etc. Ajoutez des *Fleurs*, de Saint-Jean, de Lyon, dix mille fois plus chères que des fleurs naturelles [1]. J'aime mieux les fleurs peintes par Velazquez.

III.

A cause de leur charme, la plupart des tableaux de l'école française du XVIIIe siècle ont eu le privilége d'être distribués dans les appartements. Dans un des salons de M. Isaac, aux côtés de deux glaces en vis-à-vis, sont quatre Pater, deux Boucher et deux Fragonard. On ne saurait imaginer une décoration plus attrayante. Deux des Pater, *Repos dans le parc* et *Plaisirs champêtres*, viennent de la vente de lord Pembroke [2]. Le troisième est à peu près le pendant des *Loisirs champêtres*, achetés par lord Hertford à la vente Demidoff. Le quatrième, gravé par Larmessin, est signé en toutes lettres, ce qui est rare. Les deux Boucher, pastorales délicieuses, sont également gravés; l'un des deux, sous le titre : « le *Mouton chéri*, tiré du cabinet de Mme la marquise de Pompadour. » Les deux Fragonard, paysages féeriques, avec de jeunes enfants, la *Main chaude* et le *Cheval fondu*, sont de sa première manière, où de vifs empâtements dans les clairs et de légers frottis dans les fonds rappellent Watteau. Ils proviennent de l'ancienne galerie de M. Hope, qui les avait donnés à la belle Mme Jenny Colon. Je n'en connais pas de plus francs, de plus purs, de plus délicieux.

Tout récemment, deux Lancret viennent aussi d'entrer chez M. Isaac : le portrait de mademoiselle Camargo, gravé par Laurent Cars, et le portrait de mademoiselle Sallé, gravé par N. de Larmessin, tous deux ayant appartenu au Grand Frédéric. Il ne manque plus qu'une belle *paire* de

1. Payées 10,000 francs à la vente Rhoné! De la même vente proviennent le *Koekkoek*, payé 3,800 francs, le *Verboeckhoven*, payé 3,000 francs, etc.

2. Nos 21 et 22, payés environ 30,000 francs les deux.

Watteau pour avoir, en exemplaires de premier choix, tous ces maîtres exquis du XVIIIe siècle.



LES DEUX CONFIDENTES,

Tableau de Boucher.

(Collection de M. Isaac Pereire.)

Dans un autre salon, chez M. Émile, une *Jeune Fille*, de Greuze, est isolée entre deux fenêtres. Cette tête gracieuse est du ton ferme et fleuri qui resplendit en certaines peintures de Greuze, par exemple dans la *Jeune Fille* de la collection Lacaze.

Ailleurs, c'est le Joseph Vernet, de la vente Demidoff, *Marine et paysage*, ou de précieux dessins de Prudhon, ou quelque bataille du Bourguignon, ou même, dans le cabinet de travail de M. Isaac, un petit Claude Lorrain, tout ensoleillé. C'est enfin, dans la grande galerie de M. Émile, un beau portrait d'homme par Carle van Loo, une *Madeleine*, de Mignard, et un Poussin.

La Madeleine désolée, ses blonds cheveux épars sur les épaules, semble être un portrait; celui de Mlle de La Vallière, à ce qu'on dit. La tête a de la tendresse ; les mains sont délicates et distinguées.

Ce Mignard plaît surtout aux gens du monde. Le tableau de Poussin enthousiasme les artistes : simple petite ébauche de la *Jeunesse de Bacchus*, dont le maître a probablement peint aussi la grande composition; trois figures, Bacchus enfant, derrière lui une espèce de faune au torse nu, en avant une femme accroupie; à droite, une panthère couchée. Le fond de paysage est frotté d'une brosse chaleureuse. Le torse du faune est touché comme par la main d'un statuaire, qui construit d'abord la charpente du corps, accuse les reliefs par larges plans, fait saillir les muscles où il faut, creuse d'un coup de pouce les ombres, et n'a plus, pour ainsi dire, qu'à mettre la peau sur cette forme profonde et essentielle. Chose singulière : cette figure à demi faite ressemble aux œuvres parfaites, que le temps, hélas ! a un peu endommagées, — à ces superbes statues du Parthénon, devenues frustes au grand air, qui dévore la superficie du marbre. Ah ! que Poussin connaissait bien la structure anatomique et les grandes pratiques des anciens!

Avec cette certitude dans le dessin et le modelé, avec son génie de la composition, il est ici, de plus, coloriste énergique et original. Au premier aspect, la puissance de la couleur fait hésiter sur l'attribution à Poussin de cette merveilleuse ébauche, peinte d'un seul coup, peut-être sous l'influence des *Bacchanales* du Titien. Je dois ajouter que certains amateurs ne veulent pas y reconnaître l'exécution de Poussin et qu'ils l'attribuent au Castiglione, vaillant coloriste, aussi habile que le Giordano à reproduire des maîtres de différents styles. Cependant la comparaison de plusieurs Poussin du musée, par exemple du *Narcisse*, n° 442, du *Pyrrhus*, n° 437, de la *Bacchanale*, n° 440, peints dans le même ton et avec la même facture que le tableau de la galerie de MM. Pereire, ne laissent guère de doute sur son authenticité.

IV.

Les italiens ne sont pas nombreux à l'hôtel de MM. Pereire. Où trouver des tableaux italiens dont l'originalité soit incontestable ? Depuis deux ou trois siècles, presque tous les bons italiens ont été classés dans les collections princières, devenues successivement des musées nationaux. Sauf dans quelques galeries de l'aristocratie anglaise, et à Paris, dans la collection Pourtalès, l'école italienne est presque introuvable chez lès particuliers en exemplaires vraiment originaux et d'une qualité supérieure. On ne saurait s'en procurer, même à prix énorme, car il n'y a plus guère en circulation que des œuvres insignifiantes ou des copies. Le Vinci, Raphaël, Corrége, — il faut s'en passer, et de bien d'autres. Pour avoir des bolonais, Dieu merci ! ce n'est plus la mode. Contentons-nous donc d'une demi-douzaine d'italiens, rapprochés dans la grande galerie d'en bas : un *Calvaire*, sur fond d'or, attribué à fra Angelico da Fiesole ; le Christ en croix au milieu, et quatre figures de chaque côté ; — un fin portrait, en buste, avec cuirasse, attribué à Mazzolino ; — une grande composition historique attribuée au Tintoret, et qui est plutôt du Schiavone, suivant l'avis de connaisseurs expérimentés ; — un Carpaccio et un Botticelli.

Le Carpaccio porte une signature parfaitement originale : Victoris Carpatio Veneti opus. Le maître signait le plus souvent en latin. Cette signature est précieuse, en ce qu'elle donne raison à Ridolfi, qui assure que Carpaccio était de Venise, tandis que d'autres biographes ont supposé qu'il était originaire de l'Istrie. Il peignait déjà lorsque Giorgione et Titien vinrent au monde, la même année, 1477. Il s'était formé, probablement, à la grande école des Bellini. Il a encore la gravité des maîtres primitifs, et, comme coloriste, il est aussi fort dans le ton local que Giorgione lui-même. Sa *Madone* est un chef-d'œuvre de couleur non moins que de style. A droite, la Vierge, de profil, les mains jointes, contemple son *bambino*, assis sur un coussin vert et tenant un livre ; elle a un voile blanc sur la tête, une robe pourpre, avec manches jaune safran, aux plis cassés. L'enfant est habillé d'une sorte de tunique cramoisie, dont la tonalité rappelle les rouges intenses qu'affectionna le Giorgione ; ses jambes sont nues, les petits pieds chaussés de rouge ; sur sa tête, une calotte de la même nuance que la tunique, avec des enfilades de petites perles. Entre lui et la Vierge paraît le petit saint Jean, portant la croix de

roseau et adorant le futur Rédempteur. A gauche, fond de paysage très-correct et très-lumineux. La tête de la Madone est sévère et touchante;



MADONE PAR CARPACCIO.

(Collection de M. Émile Pereire.)

celle du petit Jésus rayonne d'intelligence. La gamme générale de la couleur est montée à une énergie extraordinaire.

En pendant, la *Madone* du Florentin Botticelli fait contraste à la *Madone* vénitienne. La peinture de Botticelli a quelque chose de la

fresque, avec ses tons pâles si distingués. Il est le précurseur des grands dessinateurs de Florence, comme Carpaccio est le précurseur des grands coloristes de Venise. On sent qu'il a été orfévre et graveur. Son trait est ferme comme une ciselure, et il enserre les formes dans un contour décidé. Son dessin a la grandeur austère qui se remarque déjà chez Cimabue et qui s'exagère chez Michel-Ange par des mouvements excessifs.

Ce fut une belle époque dans l'art italien que cette phase qui précéda la Renaissance proprement dite, lorsque les Ghirlandajo, Signorelli, Botticelli, travaillaient à Florence, les Bellini et Carpaccio à Venise, le Mantegna à Mantoue, le Pérugin en Ombrie, le Francia à Bologne. Léonard en est aussi, de cette génération robuste, trop sacrifiée peut-être à la gloire du *divin* Raphaël. Pour Raphaël, soit. Raphaël et Michel-Ange, Giorgione et Titien, Corrége, André del Sarte, Tintoret et Véronèse, sont et demeureront l'expression suprême de la Renaissance des arts en Italie après le moyen âge. Mais quand on pense que les successeurs de ces grands hommes, que les imitateurs de Raphaël et de l'école romaine, que Jules Romain, Dominiquin, les Carrache, le Guide, éclipsaient, il n'y a pas encore bien longtemps, l'école du XVe siècle et qu'on les estimait en première ligne de l'art italien! C'est peu de chose que Giulio Pippi, à côté de Botticelli et de Carpaccio, que les Carracci et tous les Bolonais de la fin du XVIe siècle et du commencement du XVIIe, à côté de leur vieux concitoyen Francesco Francia!

La Madone de Botticelli est à mi-corps; elle tient devant elle l'enfant nu et debout. Ses mains sont admirables : le maître excellait dans le dessin des mains de femmes. Il aimait les roses et il en a mis dans ce tableau comme dans plusieurs autres de ses compositions.

V.

Avec les espagnols la collection s'élève tout de suite au premier rang. Velazquez, Murillo, Moya, Cano, Ribera, Zurbaran, le Greco, et jusqu'à Goya, ils y sont tous.

C'est Velazquez qui attire d'abord, avec son *Infante,* debout, de grandeur naturelle, et tournée de trois quarts vers la gauche. La petite princesse, en robe de soie d'un gris argentin, éclate sur un fond neutre, avivé dans le haut, à droite, par un pan de rideau rosâtre. Sa chevelure

blondine tombe mollement en boucles frisées. Sur le devant du corsage, aux épaulettes et aux poignets, quelques nœuds de ruban couleur camélia. Ses petites mains pâles et à peine envermillonnées tiennent, de chaque côté, un pli de sa robe qui se ballonne galantement. Peut-être va-t-elle danser. On a presque peur qu'elle ne s'envole, malgré la réalité prodigieuse de cette peinture à la fois si plastique et pourtant si subtile. Le visage est d'une naïveté tout enfantine, frais de modelé, fin de ton, avec d'adorables nuances rosées. Pour les tons de la peau, Velazquez surpasse même Corrége et Rubens, les premiers coloristes dans le clair.

Ah ! comme c'est peint ! avec quoi ? La pâte en est perdue ! Watteau en retrouva cependant quelque peu, vers le commencement du XVIIIe siècle.

Cette *Infante* de la galerie de M. Émile Pereire ferait un digne pendant à l'*Infante*, en robe noire, de la galerie de M. de Morny [1].

Un autre portrait d'*Infante*, en buste, souvent attribué à Velazquez lui-même, nous paraît être de Juan-Bautista del Mazo Martinez, élève et gendre de Velazquez. La touche en est violente, le ton extrêmement énergique. Beau morceau pour un artiste. Mazo Martinez exagérait encore la franchise d'exécution qui caractérise son maître.

Dans l'école de Velazquez a été peint un portrait de Philippe IV, en buste, sans doute d'après un des nombreux originaux. Un portrait de la femme de Philippe IV, Isabelle de Bourbon, rappelle aussi ceux que Velazquez fit de cette princesse. Il ne semble pourtant pas être une copie, et on l'attribue à don Juan Carreño de Miranda, sectateur de Velazquez, sans avoir été son disciple.

Ces trois portraits et la belle Infante debout proviennent de la collection achetée à Madrid, ainsi que deux autres Velazquez : une *Adoration des Bergers*, de la première manière, et assez analogue au tableau de l'ancien musée espagnol appartenant au roi Louis-Philippe ; des *Poissons*, vaillante peinture, utilisée pour la décoration du château d'Arminvilliers.

Mais voici la trouvaille faite dans cette même collection de Madrid et racontée par plusieurs journaux de Paris et de l'étranger : après avoir extrait de ces centaines de tableaux une cinquantaine d'œuvres très-distinguées, il restait encore à inspecter quelques vieilles toiles roulées et oubliées en un coin. On en déroule une, sur le parquet. — Tiens ! c'est la même composition que les *Fileuses* — *las Hilanderas*, — le célèbre tableau de Velazquez au musée de Madrid. Et c'est superbe d'exécution ! et

1. Cette *Infante* a été gravée dans la *Gazette*, t. XIV, p. 389.

il y a des variantes très-singulières! Serait-ce un double du chef-d'œuvre de Madrid? une première pensée de Velazquez? La touche est d'une maîtrise incomparable. Et justement, ce qui diffère du tableau de Madrid a des accents libres et tout spontanés. Qui aurait osé changer ainsi la composition du grand artiste, en copiant son chef-d'œuvre? Vraiment c'est aussi beau que Velazquez lui-même. Il faut voir!

Le tableau, rentoilé et légèrement dépouillé de ses vieux vernis, resta exposé plusieurs jours dans l'atelier de M. Haro, l'habile peintre restaurateur, où il fut admiré par M. Eugène Delacroix, par MM. Ingres, Flandrin, Lehmann, par MM. Théophile Gautier, Louis Viardot, Clément de Ris, par beaucoup de peintres, de critiques et d'amateurs, dont le sentiment s'est trouvé unanime quant à la beauté de l'œuvre et à son extrême adhérence à la pratique de Velazquez. Même bravoure de touche, même splendeur de la pâte dans les lumières; çà et là, des fragments ébauchés avec une liberté magistrale; partout, la transparence des ombres, et l'air qui circule partout. Certains accessoires grassement peints font penser à Chardin, mais Chardin n'a jamais été en Espagne, et d'ailleurs la toile ancienne porte les mêmes préparations que les toiles espagnoles employées par Velazquez. La pâte fermement émaillée accuse une vétusté de deux siècles. Si la peinture n'était pas de Velazquez, elle serait toujours de son temps. Et qui pourrait l'avoir ainsi égalé, en modifiant des parties importantes de sa composition? Seul, Luca Giordano, qui vint à Madrid trente-deux ans après la mort de Velazquez, eût été assez habile, peut-être, pour le répéter avec ce prestige. Si cette merveilleuse peinture n'est pas de Velazquez, elle ne peut être que du Giordano. C'est là, je crois, le résumé des opinions les plus compétentes, après l'espèce d'enquête ouverte dans l'atelier de M. Haro.

Aujourd'hui, ces *Hilanderas*, placées dans le cabinet de travail de M. Isaac, y jettent de la lumière, et le tableau de Madrid n'a pas plus grand air dans sa belle salle du musée.

Et quel intérêt ont ces variantes : deux têtes de face, au lieu d'être de profil, des bras et des mains qui n'ont plus le même mouvement, de petits personnages nouveaux dans les fonds, de nouveaux accessoires aux lambris et même au premier plan, le chat qui s'est remué, une jambe escamotée, un vase exécuté magiquement; et ces caprices ont toute l'allure de Velazquez. Notez que Velazquez a fait souvent des esquisses ou des doubles de ses œuvres les plus importantes. Ainsi, du fameux tableau *las Meninas* (n° 155 du musée de Madrid), il y a en Angleterre une esquisse d'une rare beauté. Ainsi, du fameux tableau les *Lances* ou la *Reddition de la place de Bréda* (n° 319), on a vu récemment, à Paris,

une belle esquisse que le Louvre aurait dû acheter. Combien d'esquisses et de doubles de ses Infants et de ses Infantes, de ses portraits de Philippe IV et des autres personnages de la cour!

Après Velazquez, Murillo. Près de l'*Infante*, dans la galerie de M. Émile, un grand Murillo représente la *Vision de sainte Rosalie*. La sainte, en robe blanche et manteau noir à capuchon, est agenouillée, présentant une rose au petit Jésus, tout nu, assis sur un drap blanc et un coussin bleu. En avant de l'espèce de berceau sur lequel il se dresse, quelques roses par terre et un livre fermé. A droite, des buissons de rosiers, de grands arbres, des fragments d'architecture et un fond de ciel. A gauche, une traînée lumineuse descend de l'infini et irradie sur le groupe.

Dans les appartements, on rencontre encore plusieurs autres Murillo, une grande toile symbolisant l'*Origine de la peinture*, une *Sainte Rose*, un *Christ couronné d'épines*, en buste, etc.

Ce fut Pedro de Moya qui décida la première transformation de Murillo. Moya avait été en Angleterre étudier le style et la pratique de van Dyck. Il approche, en effet, du maître flamand, dans les sujets tristes ou dramatiques qui conviennent surtout au génie espagnol. La galerie de M. Émile Pereire montre de lui un *Christ en croix*, précédemment attribué à van Dyck, et qui est d'un effet terrible. Les Crucifix de van Dyck ont l'air d'une apparition céleste; le Crucifix de Moya semble jaillir du chaos. Les Christ en croix, de van Dyck, projettent toujours la tête et le regard en haut; le Christ de Moya incline douloureusement sur la poitrine sa tête aux yeux éteints. Le torse, les jambes, les extrémités, sont modelés superbement, et le dessin général de la figure a je ne sais quelle grandeur fière, qui rappelle aussi les Florentins.

Il y a toujours chez les maîtres espagnols quelque chose d'un peu farouche, dont le sectateur de van Dyck n'avait pu se défaire, dont Murillo et Velazquez eux-mêmes ne sont pas exempts.

Le plus sauvage de tous, Ribera, n'est représenté dans la galerie de M. Émile que par un buste d'homme à barbe grise. Il faut le voir dans plusieurs autres de ses peintures qui ornent l'hôtel, dans un *Apôtre*, à mi-corps, torse nu, de la plus vaillante exécution, et surtout dans le grand *Combat du Centaure*, qu'on peut se souvenir d'avoir admiré à l'ancien musée espagnol, et qui a été acheté à la vente du roi Louis-Philippe, à Londres.

Et le Greco! Il est bien plus excentrique encore que Ribera, ce Grec, Domenico Theotocopuli, qui s'était formé chez les Vénitiens, autour du Titien peut-être, puisque le Titien ne mourut qu'en 1576 et que le Greco

était né vers 1545. Il a d'ailleurs plus d'analogie avec le Tintoret qu'avec le Titien. Il semble avoir pris du Tintoret ses tons verdâtres et bronzins très-singuliers, et aussi l'exagération des tournures et des mouvements. Ce qui lui appartient en propre, ce sont ses effets de couleur blême et fantastique, pareille aux reflets d'une matière phosphorescente sur les objets ambiants. Grand artiste néanmoins, malgré ses bizarreries, et qui eut l'honneur de former Luis Tristan, un des initiateurs de Velazquez, Juan-Bautista Mayno, Pedro Orrente et autres peintres habiles qui suivirent la tradition des Vénitiens, importée à Tolède par ce Grec égaré et enragé.

Il n'a dans la galerie qu'un portrait, bien étrange et très-magistral : on croirait que la tête est peinte par Tintoret. Il paraît que c'est le portrait d'Alonzo de Herrera, l'ami de Fernandez Navarrete *le Muet*.

MM. Pereire possèdent bien d'autres tableaux du Greco : une douzaine peut-être, et des plus notables dans son œuvre. Quelques-uns ont une hauteur démesurée, quatre à cinq mètres, sur un mètre de largeur! La folie du Greco s'étendait jusqu'à la forme de ses cadres, observe justement M. Louis Viardot, dans ses biographies annexées au volume sur les *Musées d'Espagne*.

Les autres espagnols n'ont pas eu jusqu'ici les honneurs de la grande galerie et des pièces d'habitation. On n'adopte pas volontiers dans sa vie privée la férocité ou le mysticisme de la peinture espagnole : des martyres, des vierges douloureuses, des têtes couronnées d'épines, de tristes machines religieuses ou de sanglantes mêlées. Mais, dans les réserves de la collection, vous pourriez étudier la plupart des maîtres espagnols sur quantité de leurs œuvres bien authentiques, souvent signées et datées : Zurbaran, Alonzo Cano, Luis Tristan, les Herrera, les Carducci, Mateo Cerezo, Pedro Orrente, Esteban Marc, les Camillo, les Castillo, Eugenio Caxes, Antolinez, Pereda, Valdes Leal, Claudio Coello; peut-être même Rodriguez de Tolède, Juan de Juanes et Morales.

Le fécond Goya termine cette série d'Espagnols illustres dont il ressuscita le style, la verve, la couleur, à plus d'un siècle de distance. Son portrait de la duchesse d'Albe, en buste, de grandeur naturelle, est exquis. Dans un portrait d'enfant, vu de face, il rappelle Velazquez, presque à s'y tromper. On voit aussi de lui, dans l'appartement de Mme Isaac Pereire, la charmante *Mañola*, debout, qui avait tant de succès à l'ancien musée espagnol du Louvre.

VI.

De l'école allemande il est difficile d'avoir des chefs-d'œuvre, plus encore que de l'école italienne, mais par d'autres raisons. La grande école allemande n'a duré qu'un moment, — un demi-siècle, et véritablement elle ne compte que trois ou quatre artistes supérieurs : Dürer, Holbein, Cranach, Martin Schœngauer; réserve faite des maîtres primitifs, depuis Wilhelm et Stephan jusqu'à Wohlgemuth. Sans doute, il y a autour de Dürer, et presque jusqu'à la fin du XVIe siècle, des peintres d'un grand caractère, comme Grünewald, Burgkmair, Altdörfer, Beham, Schäuffelein, Pens, Aldegrever, de Bruyn, Lucidel, etc., mais leurs tableaux ne sont guère sortis de l'Allemagne, et, sauf quelques portraits, ils ne conviennent point aux galeries particulières. Au XVIIe siècle, il n'y a plus d'école allemande : les artistes du pays s'en vont travailler chez les Hollandais, comme les Ostade, les Netscher, Backhuysen, Lingelbach, Mignon, etc., ou travailler en Italie, comme Rottenhammer, les Roos et tant d'autres, qui s'y déformèrent au milieu de la décadence. Un seul de ces émigrés, Adam Elzheimer, conserva une originalité très-particulière et il eut même une influence lointaine, jusque sur l'art flamand, par son élève Teniers le Vieux, jusque sur l'art hollandais, par ses amis et sectateurs, Lastman, Bramer et autres. Au XVIIIe siècle, toujours l'émigration et le pastiche, et quelques-uns y conquirent une renommée qui dure encore, par exemple Balthasar Denner et Raphael Mengs, l'un qui semblait presque ressusciter Rembrandt, l'autre ressusciter Raphaël, ou pour le moins Guido Reni!

Nous avons ce Denner et ce Mengs dans la grande galerie du rez-de-chaussée : un portrait d'homme, par Raphaël Mengs, et une Vieille femme, peinte à la loupe, par Denner; on pourrait la mettre en pendant à l'horrible Vieille [1] du Louvre (n° 117), payée 18,900 francs à la vente

1. « Les tableaux de Denner offrent ce côté utile pour les amateurs d'art, qu'ils prouvent la fausseté de l'axiome en vertu duquel le plus grand mérite en peinture consisterait à représenter la nature jusqu'à faire illusion. Si ce principe était vrai, Denner serait le plus grand peintre qui ait jamais vécu... » (Waagen, *Manuel de l'histoire de la peinture*, t. III, p. 293.)

de M. de Morny, en 1852. Pour cette somme-là, on aurait un portrait de Rembrandt ou de van Dyck!

Denner cependant a fait quelquefois de la peinture tolérable. Ce n'était point l'adresse qui lui manquait, pas plus qu'à son compatriote Dietrick; c'était le sentiment artiste et poétique. Quand il se relâche un peu de son procédé minutieux, il n'est pas plus mauvais qu'un autre. Un second portrait, Vieillard, vu à mi-corps, est exécuté dans cette manière plus large et dans une gamme de couleur brunâtre qui cherche l'école de Rembrandt. Le portrait de Vieille est signé d'un monogramme composé des lettres BD avec un J, à ce qu'il semble. Denner aurait-il eu encore, outre son prénom Balthasar, un autre prénom commençant par J?

Plazer va bien après Denner. Il est assez peu connu en France, et l'on n'y rencontre guère de ses tableaux. Mais on en voit dans plusieurs musées de l'Allemagne, par exemple huit au musée de Dresde, deux au musée de Vienne, deux au musée de Cassel, etc. Il en a passé deux à la vente Leroy d'Étiolles, Paris, février 1861 : *Ariane consolée par Bacchus* et le *Combat des Centaures et des Lapithes*, vendus ensemble 11,300 francs! C'est cher pour une peinture si fausse et si maniérée. Il n'y a pas de peinture plus tapotée et plus papillotante que celle de Plazer, plus malsaine pour le regard. La couleur brillantée miroite comme des verroteries et fatigue les yeux. On a peine à distinguer les formes dans les tableaux de cette espèce de mosaïste : tout y est fabriqué avec la même pâte et par le même procédé, personnages, costumes, objets matériels, paysages, et même le ciel. On peut très-bien juger Plazer d'après sa *Bacchanale* de la galerie Pereire, composition éclatante, avec grand nombre de figures autour du Bacchus trônant sur une estrade et appuyé sur un tonneau, avec des Amours en l'air qui portent des guirlandes, avec des accessoires de toute sorte, jonchés sur le sol.

Né à Vintschgau (Tyrol) en 1704, Johann-Victor Plazer mourut à Epan (Tyrol) en 1767.

Reposons-nous de ces maniéristes, avec le brave Elzheimer. Son tableau de la galerie Pereire est un de ses meilleurs : petit paysage, harmonieux et poétique, avec l'épisode du *Bon Samaritain*, en figurines. Rembrandt a traité plusieurs fois ce sujet, en peinture et à l'eau-forte, et, une fois, comme Elzheimer, il en a fait aussi l'accessoire d'un superbe paysage. Ce tableau de Rembrandt, nous l'avons vu dans la collection du prince Czartoryski, hôtel Lambert.

Encore deux peintures de l'école allemande : un fin paysage, assez arcadique, de Paulus Ferg, né à Vienne et mort à Londres, et un petit portrait de Vieille femme, daté 1538. On l'attribue à Holbein; je le croi-

rais plutôt de Bartholomé de Bruyn. S'il était de Holbein, il aurait été peint durant le voyage que le grand portraitiste, établi depuis longtemps déjà en Angleterre, fit, cette année-là, sur le continent. Car la femme paraît être Allemande.

Maintenant nous n'avons plus à étudier que nos hollandais et nos flamands, qui sont nombreux et intéressants à l'hôtel Pereire. Les deux grands maîtres des deux écoles y ont chacun un chef-d'œuvre : Rubens, une splendide composition mythologique ; Rembrandt, un superbe portrait.

W. BÜRGER.

(La suite au prochain numéro)



MEINDERT HOBBEMA[1]

QUELQUES RENSEIGNEMENTS

SUR SES ŒUVRES ET SA VIE.

On sait que c'est à M. Scheltema que nous devons, en grande partie, la découverte des documents qui permettent de rectifier et de restituer aujourd'hui la biographie de Rembrandt. Les biographies de Ferdinand Bol, de Govert Flinck, de Bartolomeus van der Helst et de quelques autres artistes du XVIIe siècle, ont également été étudiées et éclaircies par M. Scheltema.

Le *Discours* sur Rembrandt avait été lu à la Société *Arti et amicitiæ*, qui est le club et le centre des artistes d'Amsterdam et même de toute la Hollande. M. Scheltema vient encore de communiquer, dans une *lecture* à la même Société, ses découvertes sur la vie d'un autre grand peintre de l'école hollandaise, Meindert Hobbema, et il les a publiées en une brochure in-8° de 20 pages.

Notre ami, M. Charles de Brou, de Bruxelles, a bien voulu en faire une traduction littérale, que nous avons revue, en y laissant exprès des formes et des locutions qui la rapprochent du hollandais. On pardonnera

1. M. W. Bürger a publié dans la *Gazette*, t. IV, octobre 1859, un grand et intéressant travail sur Hobbema. (*Note de la Rédaction.*)

cette liberté peu française, et aussi l'abondance des notes, indispensables sans doute, quand il s'agit de faits nouveaux ou de suppositions hasardées sur des faits encore obscurs. Les notes originales de M. Scheltema sont signées S.; celles de M. de Brou, D. B.; les nôtres sont également signées de nos initiales.

W. BÜRGER.





L est des génies dont l'existence passa presque inaperçue, parce qu'ils furent incompris et méconnus par leurs contemporains, de sorte que leurs œuvres ne sont pas estimées à leur juste valeur. Parfois, des siècles et des générations s'écoulent avant que l'injustice soit réparée, et que leurs talents soient généralement prisés comme ils le méritent. Du moins en est-il ainsi dans le monde des arts, où la faveur et le goût, pour ne pas dire le caprice et le mauvais goût, ont une autorité si puissante. Cela fait penser au premier de nos peintres, à l'incomparable Rembrandt[1]. Combien furent modestes les fruits que lui-même put recueillir de ses œuvres, et combien peu l'on connaissait autrefois sa vie! Il n'y a guère longtemps qu'on ne savait pas même le lieu où il est né et le lieu où il est mort.

Voici encore, dans l'École hollandaise, un autre exemple de cette longue méconnaissance envers un artiste, qui, comme paysagiste, n'est peut-être surpassé par personne. Je veux parler de Meindert Hobbema. Un critique compétent dit de lui avec raison : « Jusqu'à ce jour, aucun paysagiste n'a atteint le mérite de Hobbema. Cet homme extraordinaire a porté l'art de la peinture à son apogée... Hobbema, dont les immortelles productions font la gloire de son pays, a passé tellement ignoré, qu'on ne connaît absolument aucun détail sur sa vie. Toute son histoire a été mise dans la tombe avec lui. Seules, ses œuvres lui ont survécu et lui survivront longtemps. Grâce à elles, son nom est devenu un des plus illustres qui soient inscrits sur le livre de l'histoire des peintres[2]. »

D'où vient, demandera-t-on peut-être, ce défaut de renseignements sur la vie d'un maître, qui plus tard devait conquérir l'attention et l'admiration universelles? La réponse est facile. C'est qu'on s'intéressa peu à la personne de l'artiste dont on ne

1. M. Scheltema écrit toujours Rembrand, sans le *t* final, sous prétexte de régularité d'orthographe. Nous pensons qu'il vaut mieux suivre l'orthographe de Rembrandt dans les signatures de ses lettres, de ses tableaux et de ses eaux-fortes, où le *t* ne manque jamais, bien que le *d* manque quelquefois dans les signatures des premières années, de 1630 à 1634 ou 35. Un peu plus loin, aussi, M. Scheltema écrit Wijnands; ici, c'est un *t* qu'il faudrait au lieu du *d*, pour se conformer à toutes les signatures du maître paysagiste. — W. B.

2. Héris, expert du musée de Bruxelles : *Notice raisonnée sur la vie et les ouvrages de Hobbema.* Paris, 1854, p. 5 et 13. — S.

savait pas apprécier le talent[1] Il fut un temps où le nom de Hobbema était si peu estimé, qu'on le remplaçait sur ses tableaux, afin de les vendre plus cher[2], par le nom de Jakob van Ruisdael, de Jan Wijnands et autres. En 1735 furent vendues à La Haye, en vente publique, deux peintures capitales de Hobbema, paysages faisant pendant, l'un pour quarante florins, l'autre pour soixante-dix florins, donc, ensemble, pour la modique somme de cent dix florins. Quatre ans après, à Amsterdam, un tableau de lui, *étoffé* par Lingelbach, fut cédé au prix de soixante et un florins; un autre, en 1752, toujours à Amsterdam, eut de la peine à atteindre treize florins[3]. Vers la fin du siècle dernier, le prix des peintures de Hobbema commença à monter notablement, et, aujourd'hui, grâce à la sympathie des Anglais surtout, il est arrivé peu à peu à une élévation surprenante. A l'Exhibition de trésors d'art à Manchester, en 1857, étaient exposés huit tableaux de Hobbema, dont quatre de premier ordre, et dont les prix payés par les possesseurs actuels sont connus[4].

Un paysage boisé, avec figurines d'Adriaan van de Velde, dont la valeur, selon le savant Waagen, égale la valeur de toute une collection d'autres tableaux, a été payé par lord Hatherton trois mille livres sterling[5].

Le beau *Moulin à eau*, que nous avons pu admirer naguère dans la galerie de notre roi Willem II, à La Haye, et dont la composition est presque la même que celle d'un des deux petits tableaux de Hobbema au musée Van der Hoop, à Amsterdam, a été payé par lord Hertford vingt-sept mille florins.

Ce même lord possède encore un autre Hobbema provenant de la galerie du cardinal

1. M. Scheltema suppose, bien gratuitement, à ce qu'il nous semble, que ses compatriotes d'autrefois furent aveugles sur le talent de Hobbema. L'artiste qui eut pour collaborateurs Adriaan van de Velde et Adriaan van Ostade (?), Berchem (?) et Dirk van Bergen, Wijntrack, Storck, Lingelbach, et qui eut pour ami Jacob van Ruisdael, devait être estimé de ses contemporains. Les prix que cite ensuite M. Scheltema, 100 florins pour deux pendants vendus à La Haye, en 1735, vingt-six ans après la mort de Hobbema, témoignent de sa réputation; car, à la même vente, Philips Wouwerman se vendait 25 florins, Adr. Ostade 65, Snyders 55, Weenix 40, pour ne pas citer un Rembrandt (apocryphe sans doute) à 5 florins!

2. Héris, p. 11 : « Souvent ses ouvrages ont dû être signés du nom de ses confrères pour pouvoir être vendus, et nous avons connu plusieurs de ses tableaux signés du nom de Jacques Ruisdael et de celui de Jean Wijnants. Tel était un de ses chefs-d'œuvre, les *Ruines du château de Brederode*, que nous avons possédé et qui orne aujourd'hui la collection de sir Robert Peel *. Ce tableau portait la signature de Jean Wijnants: les figures sont dues au pinceau de Wijntrack. »

W. Bürger dit dans son livre, *Musées de la Hollande*, p. 130 : « Rien n'est plus commun que les fausses signatures sur des œuvres parfaitement originales du maître. »

Hobbema signait le plus souvent ses œuvres avec la première lettre de son prénom, suivi de son nom de famille, en lettres très-apparentes. — S.

3. G. Hoet, *Catalogus of naamlijst van schilderijen*, etc. (*Catalogue des Catalogues de tableaux vendus en vente publique*, etc., tome Ier, p. 432 et 602, tome II, p. 338.) — S.

4. L'indication de ces quatre tableaux avec les prix se trouve dans W. Bürger, *Trésors d'art exposés à Manchester en* 1857, p. 287. — S.

5. Lord Hatherton en a refusé, dit-on, 6,000 guinées, près de 160,000 francs. — W. B.

* Ce tableau daté de 1667 est un des plus beaux de l'œuvre de Hobbema. Les *figures* de Wijntrack sont des oies et des canards. Il y a encore dans la collection Robert Peel deux autres Hobbema superbes, dont le paysage intitulé *Vue de Middelharnis* (Smith, nº 88) est daté 1689. — W. B.

Fesch à Rome. Le tableau, intitulé dans le catalogue de la vente Fesch : *Vue de Hollande, à l'entrée d'un bois*, a coûté au marquis de Hertford huit mille écus romains, soit environ quarante quatre mille francs.

Le quatrième Hobbema exposé à Manchester représentait un bois traversé par un chemin, composition qui doit avoir beaucoup d'analogie avec le paysage de la galerie du baron van Brienen[1], en cette ville. Il appartient à M. R. S. Holford, qui l'a payé, dit-on, trois mille livres sterling.

Je pourrais citer encore diverses autres peintures de Hobbema, payées très-cher en ces derniers temps. Je me bornerai à signaler celle qui a atteint le prix le plus élevé jusqu'à présent : en 1851, à la vente van Saceghem à Bruxelles, le Hobbema nommé les *Petits moulins* (*de Molentijes*), fut acheté soixante-dix-huit mille francs par M. Patureau de Paris. Dix ans plus tard, à la vente publique de la collection Patureau à Paris, ce même tableau fut adjugé à M. Schultze de Berlin, au prix de quatre-vingt-seize mille cinq cents francs[2]. Ce prix, assure M. Kramm[3], resta cependant au-dessous de la valeur présumée, le tableau ayant été estimé cent cinquante mille et même deux cent mille francs. En vérité, on peut bien le dire, si cela doit continuer ainsi, où trouvera-t-on, dans un siècle, le capital proportionné à la valeur des Hobbema montant toujours[4] ?

Si je ne me trompe, la raison de cette différence entre les prix d'autrefois et ceux d'à-présent pour l'œuvre d'un même maître tient, en grande partie, au goût artistique d'alors et aux tendances qui en sont la conséquence. Il y avait autrefois des paysagistes empruntant de préférence les sujets de leurs tableaux à la nature de l'Arcadie. Ils peignaient des paysages qui n'avaient point d'existence dans la réalité, mais seulement dans leur imagination. Quelques-uns, en contradiction avec la vérité, reportaient à la campagne l'aspect et les mœurs des villes, ornant leurs paysages de temples et de palais entourés de populations comme on en rencontre seulement dans les marchés, places publiques et grandes rues des villes. D'autres, pour plaire davantage, eurent recours à la mythologie. Ils évoquèrent les habitants de l'Olympe, et animèrent leurs sites tranquilles avec les trois Grâces, ou avec des chœurs de Nymphes.

Il n'en fut pas ainsi de Hobbema. La nature, telle qu'il la peignit, n'est pas une fiction raffinée ; c'est la nature même, que nous rencontrons dans quelques contrées de notre patrie. Il n'a pas surchargé de figures ses paysages, mais il les en a garnis *(gestoffeerd)* sobrement, pour ne pas troubler mal à propos le calme répandu partout, et qui convient si bien à la vie rustique. Hobbema ne s'ingéniait point à embellir ses sujets par des parures étrangères et inconvenantes. Il cherchait la nature dans la nature même, et non point ailleurs. La nature a des instants où son aspect nous inspire des sentiments indescriptibles, tantôt de joie mélancolique, tantôt d'une sainte sérénité. En ces moments de délices, l'âme, initiée aux beautés de la création, s'ouvre aux

1. Ce paysage de la galerie van Brienen à Amsterdam, payé 12,225 florins à la vente de Vos en 1833, se vendrait aujourd'hui environ 100,000 francs. — W. B.

2. C'est le Hobbema de la galerie de Morny, payé à M. Schultze, de Berlin, 105,000 fr. Ce tableau a été gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, p. 301.

Les autres œuvres de Hobbema reproduites dans ce recueil sont : un paysage du cabinet de M. Piéron, t. IV, p. 37, et un paysage du musée de Grenoble, t. VII, p. 163. — W. B.

3. C. Kramm, *de Levens en werken der hollandsche en vlaamsche Kunstschilders* (*la Vie et les œuvres des Peintres hollandais et flamands*), p. 697. — S.

4. L'auteur de l'Esquisse sur Hobbema dans le *Drentsche Volks Almanak* (*Almanach du peuple en Drenthe*) de 1839, p. 127. — S.

impressions de tout ce qui est bon, pur et noble. Hobbema a su saisir ces effets-là, et les traduire dans sa peinture. Nous y retrouvons les images que la contemplation de la nature elle-même avait produites et développées dans notre esprit, avec un certain vague, et qui s'éclaircissent et se précisent. C'est pour cela que ses tableaux nous attirent de force, nous parlent pour ainsi dire, et qu'en les contemplant on se sent transporté au sein de l'adorable nature. Il devait donc arriver que la valeur de ses œuvres augmentât, sitôt que l'on comprendrait mieux les rapports du beau et de l'idéal avec le vrai et le simple, et que l'art adopterait une autre tendance vers un goût épuré et une intelligence philosophique.

Pour ce qui est de son exécution, elle me semble très-bien décrite par un connaisseur[1] : « Hobbema, dit-il, entendait l'art si difficile de réunir la clarté et la force dans la représentation à la fois naturelle et agréable de sites bien choisis. Son coloris est brillant quand l'exige le jeu de lumière d'un soleil de midi, ou bien il est sobre à la tombée du jour ou par un temps couvert. Il fut inimitablement vrai dans sa dégradation des tons lumineux. Ses terrains sont solides et largement touchés. Son feuillage est léger. Ses nuages subtils, frangés de teintes dorées, en harmonie avec le ton du paysage, flottent derrière les cimes des arbres. Où le vrai sentiment artistique l'exige, il est transparent dans ses ombres, et par là il augmente l'effet magique de l'ensemble. »

On ne saurait nier qu'il n'y a pas une grande variété dans les sites peints par Hobbema. On prétend même qu'il en avait adopté une douzaine, qui ont servi de fond et de plan à toutes ses œuvres[2], et c'est pourquoi elles ont toutes un caractère commun et le même cachet. Aussi est-il plus facile peut-être de s'en faire une idée que de celles des autres artistes. Si je voulais tenter de réunir en traits précis l'impression générale que causent ses tableaux et ses dessins, ou les gravures faites d'après lui, j'esquisserais ainsi le type de ses productions[3] : Un beau site, dans l'après-midi d'un soir d'été. La matinée a été chaude, mais l'orage a purifié l'atmosphère de toutes vapeurs nuisibles; une pluie rafraîchissante a lavé la poussière du feuillage, et remplacé la couleur terne par des verts éclatants. Les nuages, emportés avec vitesse, obéissent encore au mouvement qui tout à l'heure agitait le ciel. Un de ces nuages jette son ombre sur le premier plan, tandis qu'un coup de soleil rayonne sur les plans intermédiaires et en partie sur l'arrière-plan. Au milieu, quelque moulin à eau, attenant à un bâtiment couvert de tuiles rouges. L'eau, fouettée par la roue, découle sur le conduit en planches, d'où elle retombe écumante dans le bassin. La seule personne qui est restée à la maison, debout devant sa porte, est occupée à laver le linge dans une cuve. Derrière le moulin se dresse un grand chêne dont le feuillage vert brun contraste avec le vert cru de quelques hauts peupliers. Le ruisseau, bordé sur l'autre rive de tilleuls grisâtres, dont les silhouettes se reflètent légèrement dans l'eau limpide, s'étend jusqu'à la droite du premier plan. Là, un pêcheur à la ligne, assis sur l'herbe, se livre tranquillement à sa passion, sans être dérangé même par un couple de canards qui nagent près de lui, parmi les roseaux

1. Immerzeel, *Levens en werken der hollandsche en vlaamsche Kunstschilders* (*Vies et œuvres des Peintres hollandais et flamands*), t. II, p. 41. — S.

2. W. Bürger, *Musées de la Hollande*, p. 128. — S.

3. On remarquera dans cette description quelque analogie avec le sujet d'un tableau de Hobbema décrit par R. van Eynden et A. van der Willigen, dans leur *Histoire de la Peinture nationale* (*Geschiedenis der vaderlandsche Schilderkunst*), t. Ier, p. 125. Il n'en saurait être autrement, puisque notre esquisse est faite d'après les mêmes modèles. — S.

et les plantes aquatiques. A gauche, en avant, des frênes et des ormes florissants. Plus loin, un sentier qui se perd dans une prairie, et qui probablement conduit à l'église dont la flèche surmonte les arbres à l'horizon. Un campagnard, tenant par la main un enfant, suit ce sentier. L'ensemble est empreint de sincérité et de vérité, mais cependant, nous devons le reconnaître, de cette vérité qui est un rayon de lumière poétique propre aux grands artistes.

Smith, il y a environ vingt-cinq ans, fixait à cent vingt-sept[1] le nombre des Hobbema connus, mais Bürger croit, bien que depuis Smith on ait encore retrouvé de nouveaux Hobbema, qu'on ne pourrait guère en signaler plus d'une centaine, absolument authentiques[2], et il ajoute : « Cent tableaux, à quarante ou cinquante mille francs, prix moyen, — il y en a qui valent trois fois davantage, — cela ferait quatre à cinq millions que cet artiste inconnu aurait produits dans sa vie ! et l'on ne sait pas même où il a vécu ! Quelle bizarrerie du destin ! »

Je doute qu'on trouve personne dont le lieu de naissance ait été plus controversé. Les écrivains étrangers indiquent, comme lieu de naissance de Hobbema : Anvers, Hambourg, Düsseldorf et Bentheim ; parmi les écrivains hollandais, quelques-uns proposent la ville de Haarlem ou le village de Middelharnis ; d'autres le font naître en Frise, dans la Gueldre ou dans la Drenthe.

Il y a quelques années, on crut avoir trouvé le mot de l'énigme.

Dans le *Drentsche Volks Almanak* (Almanach du peuple en Drenthe), de l'année 1839[3], on lisait qu'à Koeverden, suivant le registre de baptême de cette localité, le 6 août 1654, fut baptisé Meindert Hobbema, dont le père, Willem Hobbema, sergent

1. *Catalogue raisonné*, etc., t. VI, p. 527. Cette évaluation date de 1835. Sept ans plus tard, dans son Supplément, t. IX, p. 375, Smith ajoute encore vingt-neuf nouveaux Hobbema. — S.

2. W. Bürger, *Trésors d'art*, etc., p. 286. « *Deze uitstekende Kunstkenner* » pense que l'Angleterre possède plus de la moitié des Hobbema connus. Selon lui, il n'y en a guère qu'une douzaine en Hollande et peut-être que trois en Belgique, dont un chez le roi Léopold et un chez le duc d'Arenberg. Il n'indique pas le nombre de ceux que possèdent la France*, l'Allemagne et la Russie. — S.

3. *Meindert Hobbema*, par P. A. Koppius, avec une planche d'après un tableau appartenant à M. R. Gockinga, conseiller à la Cour provinciale de justice de Groningen. L'original de cette planche provient, avec un pendant, de l'ancienne maison noble *ten Dijke onder Pieterburen*, dans la province de Groningen**. Ces deux tableaux furent vendus en vente publique à Amsterdam, le 5 juillet 1833, trois mille florins chaque, l'un à M. Nieuwenhuysen de Londres, l'autre à M. Gockinga de Groningen. — S.

* Nous avons publié dans la *Gazette*, t. IV, octobre 1859, un long article sur Hobbema, où nous avons donné un catalogue assez exact des tableaux de ce maître conservés en Allemagne, en Angleterre, etc. Pour ceux qui peuvent se trouver en France, nous faisions appel aux critiques ou amateurs français, qui ne s'en sont point tourmentés. Aujourd'hui, nous connaissons à Paris les Hobbema suivants : celui de M. de Morny, susmentionné ; ceux de la collection Pereire, un à M. Émile (provenant de la vente Piérard) et deux à M. Isaac ; ceux de M. de Rothschild, de M. Schneider, de M. Delessert, qui sont de premier ordre ; les deux du Louvre, dont le dernier venu est le pendant du tableau de la galerie du roi Léopold de Belgique. En province, au musée de Grenoble, suivant M. Clément de Ris, il paraît qu'il y a un Hobbema signé et daté 1659. A Paris, probablement, il y en a encore d'autres, que nous ne connaissons point ou que nous ne nous rappelons pas. — W. B.

** C'est l'histoire de la découverte de ces deux Hobbema qui a été longuement racontée par M. Nieuwenhuysen dans son livre anglais, et reproduite par M. Charles Blanc dans l'*Histoire des Peintres*. — W. B.

de la compagnie du capitaine Solckma, était alors en garnison à Koeverden[1]. A cause de l'identité du nom et de l'analogie des paysages de Hobbema avec les sites environnant Koeverden, on crut que la personne ainsi désignée ne pouvait être que notre célèbre peintre. L'auteur de cette note comprit cependant qu'elle était contredite par les dates de 1654[2] à 1668, que portent les tableaux de Hobbema, et il fut induit à supposer que Hobbema avait pu recevoir le baptême dans un âge assez avancé. Pourtant, il n'est pas vraisemblable que ce Hobbema de Koeverden, dont le père était au service militaire, ait appartenu à la secte des mennonites ou des anabaptistes, chez lesquels le baptême des adultes est d'usage, mais auxquels, à cette époque, il était défendu de porter les armes.

Les doutes relatifs à l'identité de la personne augmentèrent encore à l'occasion d'un second article sur Hobbema, publié, l'année suivante, dans le même *Drentsche Volks Almanak* pour 1840[3], et l'incertitude sur le lieu où naquit notre peintre, qu'on croyait écartée, continuait à exister effectivement.

Quant à moi, depuis longtemps je présumais que Hobbema avait demeuré à Amsterdam, par la raison que ses paysages sont *étoffés (gestoffeerd)* de figures par Adriaan van de Velde, Johannes Lingelbach, Abraham Storck et autres peintres, qui sont nés en cette ville ou qui y résidèrent plus ou moins longtemps. J'avais même fait déjà des recherches tout exprès dans les archives d'Amsterdam ; mais, n'y trouvant pas la moindre trace du séjour de Hobbema en notre ville, je n'étais pas en mesure d'appuyer mes présomptions par des preuves décisives. A l'archiviste de la ville de Leiden, M. W. C. J. Rammelman Elsevier, revient l'honneur, comme déjà pour Rembrandt, d'avoir

1. Cette communication n'était pas précisément exacte, car, dans le *Nieuwe Amsterdamsche Courant* ou *Algemeen Handelsblad* (Feuille générale du Commerce) du 18 février 1862, nous lisons que la note dans le livre des baptêmes de Koeverden est ainsi conçue :

« 1656, 31 août, baptisé un enfant de Willem Hobbema, soldat de la compagnie de Soltkma, nommé *Meyndert.* »

On voit qu'il y a une différence de deux ans entre la date donnée par cette note et la date publiée par le *Drentsche Volks Almanak.* — S.

2. Je ne sais où M. Scheltema a trouvé cette date 1654 : la première date que je connaisse sur un tableau de Hobbema est la date 1657, inscrite avec la signature et vérifiée par moi-même sur le beau paysage de la *Bridgewater Gallery* (à lord Ellesmere), à Londres, lequel provient de l'ancienne collection Saint-Victor. Après la date 1668, nous connaissons plusieurs dates 1669 et aussi la date 1689, déjà mentionnée sur le tableau de la galerie Robert Peel. — 57, 59, 62, 63, 65, 67, 68, 69, 89, telles sont les dates que, pour notre compte, nous avons rencontrées sur des Hobbema. — W. B.

3. *Nog iets over Meindert Hobbema* (encore *quelque chose* sur Meindert Hobbema), par P., avec une planche d'après un dessin de Hobbema, provenant de la collection Valkenier à Amsterdam et appartenant plus tard à A. van der Willigen, de Haarlem. Au *verso* de ce dessin était écrit, par Hobbema lui-même, à ce qu'on dit : « Tronc d'arbre frappé par la foudre à Koeverden, le 17 mars 1647. » Pourtant il ne me paraît pas vraisemblable que ce dessin, s'il est vraiment de Hobbema, ait été fait par lui dans l'année indiquée; car, né en 1638 (comme nous le verrons plus loin), il n'eût été âgé tout au plus que de neuf ans, et il n'est pas admissible qu'à cet âge il ait déjà excellé comme dessinateur. Il est néanmoins possible que Hobbema ait copié le dessin d'un autre et aussi l'inscription qui s'y trouvait ajoutée.

Bien que les deux petits articles de l'*Almanach du peuple dans la Drenthe* n'aient guère de valeur quant à la biographie de Hobbema, ils ne sont pourtant pas tout à fait dénués d'intérêt, puisqu'ils nous renseignent sur les prix considérables que ses œuvres ont atteints dans les ventes publiques de notre pays depuis la fin du siècle dernier. — S.

aussi découvert le lieu de naissance de Hobbema[1]. En faisant quelques recherches généalogiques dans les archives de l'état civil à Amsterdam, il trouva par hasard l'acte de mariage de Meindert Hobbema[2]. Aussitôt il me communiqua cette découverte, me laissant le soin de rechercher dans nos archives de nouveaux détails sur la vie du célèbre peintre. Ainsi encouragé, j'ai continué mes fouilles, j'ai compulsé les tables alphabétiques des registres de nos archives durant la seconde moitié du XVIIe siècle, mais sans rencontrer une seule fois le nom de Hobbema. J'ai, de plus, examiné les archives de la Chambre des Insolvables *(Desolate Boedelskamer)*, imaginant que peut-être Hobbema avait eu le même sort que Rembrandt, et qu'il pouvait aussi s'être trouvé en état d'insolvabilité, faute de ressources. Là encore, point de résultat. Il ne me restait donc plus qu'à rétrograder à l'endroit où avait été faite la première découverte, c'est-à-dire aux archives de l'état civil. Si réellement Hobbema avait vécu et demeuré à Amsterdam, je m'attendais à y trouver des documents sur sa naissance, sur son mariage et sur sa mort, les trois points principaux de la vie ordinaire. Mon espoir à cet égard n'a pas été entièrement déçu, car je crois pouvoir donner maintenant la preuve que Hobbema est né à Amsterdam, qu'il s'y est marié et qu'il y est mort.

Meindert Hobbema, dont le nom de famille paraît indiquer une origine frisonne[3], est né à Amsterdam en 1638[4]. A l'âge de trente ans, il s'y maria avec Eeltje (Alice) Vinck, de Gorinchem. Son mariage, publié le 2 novembre 1668 dans la *Oude Kerk* (Église-Vieille), fut célébré le 16 du même mois dans la *Nieuwe Kerk* (Église-Neuve) par le *predikant* (ministre, pasteur) Otto Belcampius.

1. Ce n'est pas le lieu de naissance de l'artiste qui a été découvert, mais l'acte de publication de son mariage, acte dont on ne peut strictement inférer que Hobbema était *né à Amsterdam*. La pièce originale porte « Hobbema d'Amsterdam, » ce qui peut signifier seulement que Hobbema demeurait dans cette ville. — D. B.

2. M. Rammelman Elsevier publia sa découverte dans le *Messager général des arts et des lettres* (*Algemeene konst en letter-bode*), n° 44 de l'année 1861. A propos de cette note de M. Elsevier, je dois faire remarquer qu'elle donne à l'acte de mariage la date du 2 octobre, tandis que la date est effectivement le 2 novembre 1668. — S.

3. En Frise, il n'y a pas moins de quatre familles Hobbema, et le nom Hobbema, qui indique une origine frisonne, n'est nullement étranger dans cette province, encore à présent. C. Kramm, dans son livre sur la *Vie des Peintres hollandais et flamands*, p. 695, dit qu'en 1851, à Leeuwarden, furent vendus aux enchères publiques deux anciens vitraux, encore dans leurs encadrements de plomb et gracieusement ornementés, l'un portant les armoiries de Otto Hobbema, et l'autre, en pendant, les armoiries de sa femme, Margarete van Bornier, tous deux datés de 1620. Ces époux peuvent très-bien, à mon avis, avoir été les père et mère de notre Meindert Hobbema. Ce n'est là, du reste, qu'une simple supposition. Ces vitraux, dit M. Kramm, appartiennent maintenant à M. W. Eckhoff, l'archiviste de Leeuwarden, qui cependant m'a déclaré lui-même n'en avoir aucune connaissance. — S.

4. D'après l'acte de mariage de 1668, Hobbema avait alors trente ans, d'où il suit qu'il est venu au monde en 1638. Suivant ce même acte, il est né à Amsterdam *. Sans doute, comme il appartenait aux réformés, son baptême aura eu lieu dans une de leurs églises. Il n'est cependant pas consigné dans les registres de baptêmes de l'Église-Neuve (*Nieuwe Kerk*), ni de l'Eglise-Vieille (*Oude Kerk*). Il faut donc qu'il ait été baptisé dans une des autres églises réformées, dont les registres encore conservés ne remontent pas jusqu'à l'année 1638. — S.

* L'acte ne dit pas qu'il y soit né, mais simplement : « Hobbema d'Amsterdam. » — D. B.

Cette précieuse *publication* de mariage, extraite du registre de l'Église-Vieille, n° 92, p. 219 *verso*, à la date du 2 novembre 1668, est ainsi conçue :

« Ont comparu Meyndert Hobbema d'A(msterdam), peintre, âgé de 30 ans, ses parents morts, assisté de Jacob van Ruysdael, demeurant sur la *Haerlemmer-dijc* (digue de Haarlem), et Eeltie Vinck de Gorkum, âgée de trente-quatre ans, ses parents morts, assistée de Corn(elis) Vinck, son frère, demeurant sur le *Keyzersgracht* (canal de l'Empereur).

« (Signé) MEYNDERT HOBBEMA.
« EELTIEN VINCK. »

L'acte de *célébration* du mariage, extrait du livre de mariage de l'Église-Neuve, à la date du 14 novembre 1668, porte :

« Marié par Dom. Belkampius, Maindert Hobbema et Eeltje Vinck[1]. »

Deux choses, dans la publication de ce mariage, méritent notre attention, parce qu'elles nous permettent de jeter un coup d'œil sur deux particularités de la vie de l'artiste. D'abord nous voyons que Hobbema demeurait alors sur la *Haarlemmer Dijk* (la digue de Haarlem). Pour autant que nous le savons, il ne peignit que le paysage, — à une seule exception près : c'est une vue intérieure de ville, à Amsterdam, la vue de la nouvelle écluse de Haarlem *(Nieuwe Haarlemmer Sluis)*, avec la tour des enca-

1. Nous avons intercalé dans le texte la traduction de ces deux pièces précieuses, que M. Scheltema donne seulement en note, mais nous croyons aussi devoir les publier en hollandais, quoique nous ayons déjà publié la première, avec quelques différences de rédaction, dans le tome V de la *Revue universelle des arts*, dans le *Temps* et ailleurs :

« 2 November 1668 : Compareerden Meyndert Hobbema van A(*msterdam*), schilder, oud 30 jaren, ouders doot, geassisteert met Jacob van Ruysdael, woont op den Haerlemmer-dijc, ende Eeltje Vinck van Gorkum, oud 34 jaren, ouders doot, geassisteert met Corn(elis) Vinck, haer broeder, woont op de Keyzersgracht.

(get.) Meyndert Hobbema,
Eeltien Vinck. »

« 18 November 1668 : Getrouwd door Dom. Belkampius, Maindert Hobbema en Eeltje Vinck. »

Ces pièces provoquent encore d'autres observations que celles que fait ci-dessus M. Scheltema : notre ami M. de Brou remarque d'abord, avec raison, que le *van* Amsterdam ne veut pas absolument dire *né* à Amsterdam. De plus, il paraît, d'après la reproduction publiée par M. Scheltema, que le mot Amsterdam n'est pas entier et qu'il n'y a que la lettre initiale, comme aussi le prénom Cornelis est en abrégé. Mais est-il sûr que cet A veuille dire Amsterdam plutôt que tout autre nom de localité — en Frise ou ailleurs ?

Sur la déclaration d'âge — 30 ans, il y faut croire, — en attendant preuve directe et authentique. Car on voit que la date de naissance de Rembrandt, par exemple, est encore discutée malgré la déclaration qu'il fit aussi de son âge dans son acte de mariage.

Troisième remarque : il est assez singulier que la femme de Hobbema fût plus âgée que lui de quatre ans.

Enfin, outre que l'assistance de Ruisdael comme témoin prouve son intimité avec Hobbema, nous constatons aussi, avec une vive satisfaction personnelle, que le *van* précède le nom de Ruisdael, ainsi que nous l'avons soutenu depuis longtemps, d'après l'inspection de ses monogrammes et signatures. — W. B.

queurs de hareng *(Haring pakkers toren),* dans le lointain [1]. Si, comme je le suppose, cette vue a été prise de sa propre habitation, il devait donc demeurer au côté méridional de la *Haarlemmer Dijk,* la seconde ou troisième maison sur le *Singel.*

L'autre particularité que nous apprend cette publication du mariage est encore plus intéressante, à savoir que le célèbre artiste Jacob Ruisdael assistait comme témoin au mariage de Hobbema; ce qui prouve qu'une grande intimité existait entre les deux éminents peintres. Il me paraît aussi très-vraisemblable, comme le portent des inscriptions sur deux dessins de Hobbema [2], qu'il fut élève de Ruisdael; ce que confirmerait encore l'analogie évidente des œuvres de ces deux maîtres. Aussi, je l'ai déjà fait remarquer, ne craignit-on pas, à l'époque où Ruisdael était plus renommé que son disciple, de signer du nom du maître les tableaux de Hobbema. Néanmoins, les connaisseurs expérimentés ne se trompent guère dans les attributions des œuvres de ces deux artistes, parce qu'elles offrent des différences notables, tant dans la manière de peindre que dans les sujets. Ruisdael a représenté le plus souvent des sites boisés et des sites rocheux avec torrents et cascades. C'est la nature inculte et sauvage, telle qu'on la rencontre en Allemagne, en Suisse ou dans les rudes contrées du Nord [3]. Son génie téméraire se plaisait aux sujets grandioses et sublimes. Au contraire, Hobbema peignit la nature simple et attrayante de notre patrie. L'inspiration de Ruisdael est plus poétique et plus abstraite; celle de Hobbema adhère davantage à la vérité et à la réalité. Ruisdael cherche ses effets par des combinaisons d'ombre, Hobbema par des combinaisons de lumière. Sans doute Ruisdael surpasse Hobbema dans la conception poétique, mais, comme peintre et coloriste, à son tour Hobbema — c'est l'opinion de juges compétents — dépasse de beaucoup Ruisdael. Un critique a justement caractérisé les deux peintres en les appelant des poëtes : Ruisdael, un poëte élégiaque ; Hobbema, un poëte lyrique [4].

Mais je reviens à la biographie de notre peintre, et je puis être bref, car je n'ai pas trouvé beaucoup de détails qui s'y rapportent. Dans l'année qui suivit celle de son mariage, il eut un fils qui fut baptisé dans la *Nieuwe Kerk,* sous le nom d'Eduard [5].

1. Ce tableau faisait partie du cabinet du baron Verstolk van Soelen à La Haye, mais il a passé en Angleterre avec tant d'autres chefs-d'œuvre. — S.

Il est minutieusement décrit dans l'ouvrage anglais de M. Nieuwenhuysen. — W. B.

2. Ce sont deux petites vues d'intérieur de ville (*Buurtgezigtjes*), au crayon noir et à l'encre de la Chine, mentionnées dans le catalogue de la collection de S. Feytama, vendue à Amsterdam, en 1758. Les dessins de Hobbema sont rares. Dans le cabinet du baron Verstolk van Soelen, il y en avait trois : paysages avec moulins à eau, dessinés à l'encre de la Chine. A la vente publique de cette collection en 1847, deux de ces dessins furent vendus ensemble 1,830 florins. L'un est maintenant dans la belle collection de M. Jacob de Vos junior, l'autre appartient à M. G. Leembruggen. Le troisième est au *Teylers* Museum, à Haarlem. Dans la même ville, le docteur A. van der Willigen possède, outre l'*Arbre frappé par la foudre,* mentionné plus haut, le dessin d'un très-beau paysage avec un moulin à eau. — S.

3. Ruisdael cependant a peint aussi des vues de plages et de ports avec des navires. Mais Hobbema se bornait ordinairement aux simples paysages. — S.

4. Héris, *Notice raisonnée,* etc., p. 10. — S.

5. Registre des baptêmes de la *Nieuwe Kerk :* « Le 9 septembre 1669, a été baptisé, par Ds Heydanus, *Eduart*, fils de Meyndert Hobbema et de Eeltje Vinck, témoins Cornelis Reynst *, Corn. Roelants, Annetje Jans Crans. » — S.

* Ce Cornelis Reynst serait-il de la même famille que le Reynst dont Karel du Jardin a peint le portrait (musée d'Amsterdam, n° 159), et qui était un personnage assez considérable? Ce serait une preuve des relations distinguées que Hobbema entretenait alors à Amsterdam. — W. B.

Probablement ce fils mourut peu après sa naissance, puisque, l'année suivante, un second enfant de Hobbema, baptisé dans la même église, reçut le même prénom d'Eduard [1]. Il faut croire qu'un pareil malheur frappa encore une fois Hobbema dans la personne d'une fille, car, après avoir fait baptiser, en 1671, à la *Wester Kerk* [2], une fille nommée Pieternelle (Pétronille), il fit baptiser, deux années plus tard, une autre fille sous le même prénom [3]. Je n'ai trouvé aucune trace de la carrière du second Eduard. La seconde Pieternelle mourut pauvre [4], à l'âge de trente-trois ans, en 1706. Sa mère, la femme de Meindert Hobbema, — Eltje Vinck, — était déjà morte, deux ans auparavant. Elle aussi était tombée dans l'indigence, et elle habitait alors une maison de la *Konijnen straat* (rue des Lapins), laquelle portait le nom de *het Schip de Hoop* (le Vaisseau l'Espérance [5]).

Comme les tableaux de Hobbema sont datés de 1654 [6] à 1668, on a été induit à croire qu'il était mort peu après cette dernière date (1668). La vérité est qu'il vécut encore plus de quarante ans, à Amsterdam, et qu'il y mourut seulement en décembre 1709, sur le *Rozengracht* (canal aux Roses), près du *Doolhof* (Labyrinthe), à l'âge de soixante et onze ans. Il fut enterré le 14 de ce mois dans le cimetière de l'église de l'Ouest (*Wester Kerkhof* [7]). La maison qu'il habitait au moment de sa mort était située en face de celle où, quarante ans auparavant, Rembrandt avait rendu le dernier soupir, et il se trouvait alors dans la même situation où avait été Rembrandt, car il mourut pauvre et il fut enterré avec les pauvres. Vraiment, quelle étrange destinée! L'artiste dont on se dispute aujourd'hui les œuvres à des prix énormes, ne laissa pas même à sa mort de quoi se faire inhumer décemment.

1. Registre des baptêmes de la *Nieuwe Kerk* : « Le 30 juillet 1670, a été baptisé, par D[s] Homma, *Eduart*, fils de Meyndert Hobbema et de Eeltje Vinck, témoins Cornelis Reynst et Corn. Goutsmit. » — S.

2. Registre des baptêmes de la *Wester Kerk* : « Le 11 décembre 1671, a été baptisée, par D[s] Le Plancq, *Pieternelle*, fille de Meyndert Hobbema et de Eeltje Vinck, témoins Cornelis Pieterse Vinck et Janneken Jans Dammeron. »

3. Registre des baptêmes de la *Wester Kerk* : « Le 6 décembre 1673, a été baptisée, par D[s] Beugholt, *Pieternelle*, fille de Meyndert Hobbema et de Eeltje Vinck, témoins Pieter Timmers et Adriaentje, femme de Pieter Timmers. » — S.

4. Registre des enterrements du *Leidsche Kerkhof* (cimetière de Leiden) : « Enterré, le 5 août 1706, Pieternella Hobbema, (demeurant) sur le *Roosegraft* (canal aux Roses), près du *Doolhoff* (Labyrinthe). » Déclaration sur les moyens (pécuniaires) de l'enterrement : « 4 août 1706, Abram van den Tooren, pour Pieternella Hobbema (classe des pauvres). » — S.

5. Livre des enterrements du Leidsche Kerkhof : « 29 juillet 1704, Eeltje Vinck, femme de Meindert Hobbema (n), (demeurant) dans la *Konijne straat* (rue aux Lapins), (à l'enseigne) *in't Schip d'Hoop* (le Vaisseau l'Espérance). » Déclaration sur les moyens (pécuniaires) de l'enterrement: « 26 juillet 1704, Neeltje Arians pour Eeltje Vinck (classe des pauvres). » — S.

6. La date de 1654 est-elle certaine? En 1654, Hobbema n'avait que seize ans. — D. B.

7. Livre des enterrements du *Wester Kerkhof* (cimetière de l'église de l'Ouest) : « Samedi 14 décembre 1709, Meyndert Hoppema (*sic*) (demeurant) sur le *Roosegraft* (canal aux Roses), près du *Doolhof* (Labyrinthe) *. Déclaration des moyens (pécuniaires) de l'enterrement : « 13 décembre 1709, Adriaentje Barents, pour Meyndert Hobbema (classe des pauvres). » — S.

* Il faut croire que Hobbema n'était allé demeurer sur le Roozengracht qu'après la mort de sa femme en 1704, puisque celle-ci, lorsqu'elle mourut, demeurait dans la rue aux Lapins, sans doute avec son mari? Mais, dès le milieu de l'année 1706, Hobbema demeurait sur le Roozengracht, ainsi qu'on doit le supposer d'après la note d'enterrement de sa fille Pieternella. — W. B.

Bien que les points principaux de la vie civile de Hobbema soient maintenant éclairés, néanmoins l'ensemble de son existence est encore environné de nuages. Pourquoi ses contemporains et les anciens écrivains n'ont-ils point parlé de lui, ou en ont-ils parlé si peu[1]? A quoi tient la préférence que lui, demeurant à Amsterdam, montre dans ses paysages pour les sites de la Drenthe? Par quelle raison déposa-t-il son pinceau et cessa-t-il de peindre après son mariage en 1668[2], quand il n'avait pas encore accompli la moitié de sa carrière[3]? D'où vient qu'avec tant de talent il tomba dans une profonde misère, et, comme un citoyen oublié, s'en alla mourir dans un quartier perdu d'Amsterdam? Voilà bien des questions[4] auxquelles je ne saurais répondre actuellement, mais dont, je l'espère, des découvertes ultérieures donneront la solution.

1. Houbraken, dans son *Schouwburg der nederlandsche Kunstschilders* (Théâtre des Peintres néerlandais), ne cite pas même le nom de Hobbema. Van Gool est très-bref à son sujet : « Hobbema, dit-il, dans son ouvrage sur les Peintres néerlandais, t. II, p. 490, a excellé dans la peinture des paysages *modernes*, lesquels sont étoffés de figurines et d'animaux par le délicat pinceau d'Adriaen van de Velde. » — S.

2. Rien ne prouve que Hobbema ait cessé de peindre après 1668. Parce qu'on ne connaît aucune de ses œuvres (une seule peut-être?) portant une date postérieure, ce n'est pas une raison pour supposer qu'il n'ait pas travaillé jusqu'à la fin de ses jours. Ses tableaux peuvent n'avoir point été datés, ou les dates et signatures peuvent en avoir été enlevées. — D. B.

3. Smith, *Catalogue raisonné*, etc., t. VI, p. 113 et 145, cite un tableau de Hobbema signé de son nom et daté 1689; mais il doutait de l'authenticité de la signature, et croyait que Hobbema était mort avant 1670 *. Ce doute n'a plus de raison d'exister maintenant. Le tableau représente une vue de Middelharnis, un des lieux où l'on a supposé que Hobbema était né. — S.

4. En effet, maintenant que nous connaissons trois points principaux, — date de naissance, acte de mariage, acte de décès, — et quelques détails de la vie de cet artiste éminent, on se demande à quoi attribuer la misère où lui et les siens tombèrent. Comment s'expliquer l'oubli de ses contemporains, même dans les derniers temps de sa vie et après sa mort? Nous n'en savons rien, mais nous risquerons cette conjecture : Ne se pourrait-il point que le talent de Hobbema eût décliné vers la fin de sa carrière, sous des influences diverses, difficiles à deviner? On comprendrait ainsi le dénûment et l'oubli au milieu desquels il s'éteint. Mais s'il a conservé jusqu'à sa mort la plénitude de son beau talent, comment fut-il délaissé par ses contemporains, quel que pût être alors l'égarement du goût public en fait d'art?

Pour élucider cette question intéressante, il faudrait relever partout les dates authentiques des productions de Hobbema et, en étudiant la chronologie de son œuvre, constater les modifications qui ont pu s'opérer dans son talent, à des phases diverses. La dernière date, citée par Smith, est 1689, vingt ans avant la mort de Hobbema! En cette période finale, l'artiste peut encore s'être métamorphosé totalement. Toujours est-il qu'au moment où il mourut, il ne semble pas qu'on s'occupât de lui.

Il est singulier aussi que, depuis la fin du XVII[e] siècle jusqu'au milieu du XVIII[e], pas un buriniste ni un eau-fortiste ne s'est avisé de reproduire un tableau du maître. Du moins, nous n'avons jamais rencontré d'ancienne gravure faite d'après lui, tandis que la plupart des peintres ses contemporains eurent l'honneur d'être gravés.

Autre remarque encore : dans les documents publiés par M. Scheltema, nous ne voyons figurer qu'un seul nom d'artiste de son époque, Jacob van Ruisdael, son maître peut-être, et son

* C'est le tableau, cité plus haut, de la galerie Robert Peel. Il est arrivé même chose à propos de tableaux de Rembrandt, signés de dates postérieures à l'année dans laquelle on croyait qu'il était mort — 1665. Ces dates, alors inexplicables, étaient suspectées, et plusieurs même furent effacées, — par exemple sur la belle *Fiancée juive*, du musée Van der Hoop à Amsterdam. — W. B.

Phénomène remarquable, que, de tant d'hommes éminents qu'Amsterdam posséda, si peu participèrent aux faveurs de la fortune. Hobbema meurt pauvre; Vondel, en sa vieillesse, tomba dans l'indigence; Rembrandt et Bilderdijk ne purent payer leurs dettes, et leurs biens furent la proie de la Chambre des Insolvables *(Desolate Boedelskamer).* D'où vient cette fatalité? De ce que le mérite de ces hommes ne fut pas justement apprécié et récompensé durant leur vie. Chez certains génies privilégiés, l'art semble n'avoir pas besoin d'un appui étranger, et ils ont en eux-mêmes la puissance de s'élever par leurs propres ailes jusqu'au sommet de la plus haute perfection; mais ce sont là de rares exceptions et des dérogations à la règle commune. Suivant moi, l'art, chez une nation civilisée, n'exige pas seulement la sympathie collective, il lui faut encore une protection spéciale. C'est là ce que nos pères, malgré leurs éminentes qualités, qui les placent bien au-dessus de nous, n'ont pas suffisamment compris, et c'est à nous de réparer, de toutes nos forces, cette injustice involontaire, et aussi de relever l'art dans la personne de l'artiste. La culture des beaux-arts en général y trouverait un encouragement indubitable, et la peinture en particulier n'en éprouverait certes aucun préjudice [1].

D[r] P. SCHELTEMA.

témoin dans l'acte de mariage. Aux baptêmes de ses enfants, les témoins sont des inconnus; de noms d'artistes, point. Était-il donc si peu en relation avec eux, qu'ils n'assistent pas à ces fêtes auxquelles, d'habitude, sont appelés des amis? Vainement nous avons parcouru le gros in-folio de Dapper : *Description de la ville d'Amsterdam*, 1668, et d'autres volumes encore, où sont inscrits la plupart des noms d'artistes ses contemporains, nous n'avons pas rencontré une seule fois son nom. Hobbema pourtant habitait Amsterdam depuis longues années. Pourquoi l'auteur d'une Description d'Amsterdam en 1668 ne mentionne-t-il point ce grand peintre, estimé aujourd'hui comme un des premiers maîtres de l'école hollandaise? — D. B.

1. Cet article a été lu par moi, comme un discours, à la Société *Arti et amicitiæ*, le jeudi 26 mars 1863. — S.



NOTES

SUR LA CARICATURE DANS L'ANTIQUITÉ[1]

IV.

L'ATELIER DU PEINTRE.



Un dessin et un commentaire ont été donnés, dans les études précédentes, de cette fresque comique[2], celle de toutes jusqu'ici qui fait pénétrer le plus profondément dans la vie privée des anciens.

Mazois, qui avait fait dessiner cette peinture dans son livre sur Pompéi, disait qu'à l'époque où il put la voir, vers 1800, la fresque était déjà fort dégradée et que bientôt les premières pluies la ruinèrent tout à fait. On perdit un monument intéressant de la parodie antique, le plus clair, celui qui initiait directement aux mœurs intimes d'un peuple.

Ici il ne s'agit pas de dieux ni de déesses, non plus d'empereurs ou de personnages chargés de hautes fonctions. Un artiste est représenté dans son atelier, peignant un bourgeois de son temps ; autour de lui se

1. Pour le premier article, voir : t. XVI. p. 51.
2. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XII, p. 46.

voient le broyeur de couleurs, l'élève curieux qui tourne la tête, les amis et familiers du peintre, comme aussi ses animaux favoris.



FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL DE MAZOIS,
d'après une fresque de la casa Carolina à Pompéi.

Par cette fresque nous pénétrons dans l'atelier d'un peintre de l'antiquité, comme les curieux des siècles futurs étudieront les arts et métiers du temps de Louis XIII dans l'œuvre d'un Abraham Bosse. Et c'est là l'utile côté de la caricature, que de rendre des détails intimes auxquels se refuse le grand art : par ses indications précises ou symboliques, en leur enlevant la carapace satyrique qui les recouvre, la caricature devient historique pour ainsi dire.

Je croyais en avoir fini avec cette fresque, lorsqu'en tête d'une page d'un des deux ou trois cents volumes que je feuilletais pour mes recherches un dessin de Guillaume Zahn, relatif au même sujet, me donna la fresque entière, telle qu'elle existait avant l'arrivée de Mazois à Pompéi.

Zahn apportait comme nouveau témoignage dans le débat un oiseau et un chien. On sourira de ma découverte et on aura raison ; j'en souris moi-même, ayant à faire acte d'érudit et m'arrêtant à des minuties que seul comprendrait peut-être le directeur du Bureau-Exactitude.



D'APRÈS GUILLAUME ZAHN.

Voici donc la fresque dans son entier, avant que l'humidité ne la fît tomber en ruine.

Il est fâcheux que ce dessin de Zahn ait été traité d'une façon si sommaire ; car qui n'a pas vu Pompéi peut se promener dans un admirable et savant ouvrage, où apparaît la ville enfouie, reproduite avec une viva-

cité de couleur et une irréprochable exécution, auprès desquelles pâlissent les publications simultanément entreprises sur le même sujet en Italie, en France et en Angleterre[1].

Les commentateurs à l'affût de symboles en ont nécessairement découvert dans cette peinture. Que penseront-ils de l'oiseau volant dans le haut de l'atelier et qui paraît se diriger du côté du peintre? En laissant carrière à leur imagination, je m'en tiens à ma première opinion. Le chien, les oiseaux faisaient partie du mobilier de l'atelier, et le peintre se délassait de ses rapports avec les fâcheux (ceux qui le payaient), en regardant s'ébattre et folâtrer des animaux alertes, sans cesse en mouvement, point bavards, et montrant plus de naturel que les gens gourmés qui, pour se donner une pose triomphante et solennelle, font le désespoir des peintres de portraits de tous les temps.

V.

?

Parmi les représentations de sujets inconnus qui, pendant quelques



GROTESQUE ASSIS SUR UN POISSON,

d'après Tischbein.

années, ont rempli ma vie de gros points d'interrogation absorbants, je trouve la figure ci-dessus.

1. Zahn, *Pompéi.* 2 vol. in-folio.

Tichsbein (*Recueil de vases antiques*), ne pouvant expliquer la figure, l'a décrite simplement, et ce procédé modeste vaut certainement d'ambitieuses amplifications.

« Ce que représente cette planche, dit-il, est tout à fait singulier; c'est probablement une copie faite d'après quelque ancienne pierre précieuse. Un dauphin porte au milieu des ondes une figure masquée, qui se laisse tranquillement conduire par son guide. »

J'inclinerais à croire qu'il s'agit ici d'une figure de théâtre. L'homme à cheval sur le poisson ressemble aux comiques antiques qu'on est accoutumé à retrouver sur les peintures des vases; comme ces personnages il porte le pantalon à la mode des anciens Scythes, vêtement que, selon Pollux, on appelait *saravara*.

Il est bon d'avoir l'esprit en garde contre l'idée de parodie. La naïveté de dessin, les lignes barbares de certaines figures de vases primitifs ont quelquefois troublé les érudits; et, comme le faisait remarquer ici même M. de Witte :

« Quoi qu'en aient dit Welcker et Otto Jahn, la coupe d'Arcésilas, du cabinet des Médailles, n'est pas un monument de l'art satyrique. L'exagération de roideur dans le dessin, l'expression dans les traits des figures, tout cela tient à une affectation d'archaïsme et à rien autre chose. » (*Gazette des Beaux-Arts*, 1er novembre 1863 [1].)

1. Cette citation de M. de Witte permet à la direction de la *Gazette* d'insérer ici une réclamation de l'honorable archéologue, à propos du précédent article sur la *Caricature antique* :

Monsieur le Directeur,

M. Champfleury, dans le numéro de janvier de la *Gazette des Beaux-Arts*, p. 56, en reproduisant un passage emprunté à un de mes articles sur le Musée Napoléon III (*Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1862, p. 531), m'attribue une pensée que je ne saurais accepter.

Le système qui guidait en dernier lieu M. Charles Lenormant lui paraît aujourd'hui combattu par son collaborateur.

Or, dans tous mes travaux archéologiques, j'ai constamment cherché à m'inspirer des leçons de mon illustre maître et je me fais gloire de suivre le système développé par lui avec tant d'éclat et de succès. Il me paraît donc nécessaire de rétablir les faits. Dans le passage cité par M. Champfleury, je combats des doctrines abandonnées depuis longtemps. M. Lenormant a eu occasion de réfuter plus d'une fois le système inventé par Bœttiger et adopté par Millin et par un grand nombre d'archéologues qui vivaient au commencement de ce siècle. Et quant aux *mystères*, je ne puis mieux faire que de citer ici les paroles par lesquelles M. Lenormant termine son *Mémoire sur les peintures que Polygnote avait exécutées dans la Lesché de Delphes* (p. 132) : « Entre la confiance vague et l'optimisme de Sainte-Croix d'un côté, la négation absolue et impossible de M. Lobeck de l'autre, Villoison a tracé trop rapidement, sans doute, mais avec un coup d'œil pénétrant et sûr, la seule voie que l'on puisse suivre sans s'égarer. »

En archéologie il faut savoir distinguer; il serait très-imprudent de pousser trop loin l'esprit d'assimilation: on n'arriverait qu'à une confusion complète.

Je saisis cette occasion, Monsieur, pour vous prier d'agréer l'assurance de ma considération bien distinguée.

J. DE WITTE.

Au premier abord, trompé par les représentations d'animaux qui se voient assez fréquemment sur les pierres précieuses, on est tenté de ranger dans la famille des grylles la gemme suivante :



D'APRÈS UN MOULAGE DU CABINET DES MÉDAILLES.

Mais la face de la gemme, les inscriptions qui se trouvent dessus et dessous, enlèvent toute idée de satyre [1].

Il serait dangereux pourtant de tomber dans le système de l'art grave quand même. J'ai montré dans mes précédents articles les deux surfaces de vases grecs se contredisant pour ainsi dire ; des actions héroïques transformées tout à coup sur la panse opposée en actes burlesques. Un des érudits les plus méritants de notre époque, M. Édélestand du Méril, a la bienveillance de m'indiquer un fragment d'Apulée qui pourra servir un jour à l'interprétation de la peinture de ces vases :

« Au milieu de toutes ces mascarades plaisantes, je vis aussi un ours apprivoisé qu'on portait dans une chaise, habillé en dame de qualité ; un singe coiffé d'un bonnet brodé, vêtu d'une robe phrygienne de couleur de safran, représentait le jeune berger Ganymède et portait une coupe d'or ; enfin, il y avait un âne sur le dos duquel on avait collé des plumes, et que suivait un vieillard tout cassé : c'était Pégase et Bellérophon ; et tous deux formaient le couple le plus risible [2]. »

VI.

CAPRICES ET CHIMÈRES.

Il n'est pas rare de rencontrer, dans les grands musées de l'Europe

1. M. Chabouillet, directeur du cabinet des Médailles, a décrit ainsi la gemme :

« 2,195. *Endroit*. HARPOCRATE nu, debout, portant la main à sa bouche. On distingue dans la légende les noms d'*Abraxas* et de *Cnouphis*.

« *Revers*. ANUBIS monté sur un lion passant. Légende confuse dans laquelle on distingue ΑΒΡΑΞΑΣ, *Abraxas*. JASPÉ fleuri. H., 13 mill. ; L., 11 mill. »

2. *Métamorphoses*, livre XI, trad. Bétolaud.

consacrés à l'antiquité, des pierres précieuses sur lesquelles sont gravés de bizarres caprices où l'animal joue un rôle inexpliqué jusqu'ici.

C'est un coq hardi, tenant un épi de blé dans le bec, et à côté de lui un petit Mercure, une bourse à la main, qui semble la lui offrir. *Gallo e Mercurio*, ainsi l'appelle Maffei. (*Gemm. antiche*, t. II, pl. VIII.)

Le coq joue un grand rôle dans ces fantaisies, où tantôt l'amour (ou petit génie ailé) lui présente un rameau et tantôt, le même rameau en main, conduit un char attelé de deux coqs [1].

Aussi fréquemment que le coq reparaît le masque socratique accolé à des têtes d'animaux, cheval, bouc, de l'assemblage desquels se détachent épis de blé et caducée. Il semble que l'idée de paix, de commerce prospère, d'heureuses moissons, soit attachée à ces étrangetés qu'on appelait non sans justesse au dix-huitième siècle : *Chimères*.

Des cornalines représentent aussi : les unes, le profil noble d'un Méléagre accolé à une tête de sanglier; les autres, Minerve formant une association avec un masque noble et presque toujours le masque socratique [2].

M. de Caylus possédait dans sa collection une belle cornaline attribuée, suivant lui, à un artiste grec. Sur la pierre était gravée une figure noble représentant une sorte de Pallas avec bouclier et lance; à l'épaule de la déesse était accolé l'éternel masque socratique, et le buste était terminé par une figure noble.

« Dans ces compositions fantastiques, dit le comte de Caylus, on trouve toujours une tête qui ressemble à Socrate et souvent adossée contre une autre jeune et agréable, qu'on ne balance point à donner à Alcibiade. Cette dénomination peut être aussi bonne qu'une autre, surtout quand on ne peut en trouver une meilleure; mais il sera toujours singulier qu'une critique, ou, si l'on veut, une plaisanterie si répétée à Athènes, ne soit indiquée par aucun auteur, et que les Romains, qui ont si souvent copié ces sortes d'ouvrages grecs, soient par conséquent entrés dans la plaisanterie, et qu'ils l'aient en quelque façon adoptée sans avoir rien dit qui puisse nous la faire concevoir.

« Je voudrais, ajoute philosophiquement M. de Caylus, que le hasard me fournît souvent des morceaux pareils à celui-ci. Ils plaisent à l'œil et conduisent à des réflexions utiles. »

Têtes renversées, singulièrement accouplées, groupées avec d'autres

1. Voir *Musée de Florence*, t. II, p. 68 et 76.

2. Pour la comparaison de ces divers symboles, voir surtout le deuxième volume des *Pierres* de Jacob Gronovius, Lugduni Batavorum. CIↃ IↃ CC VII.

têtes, formant des animaux extravagants, telles sont ces pierres précieuses, symboles plutôt que caricatures.

Une autre cornaline du cabinet Caylus représentait un animal bizarre ainsi formé : le corps composé de trois têtes dont un masque grave assujetti sur le dos; un bouc formant la partie postérieure, des naseaux duquel sortent trois plumes de paon, plus un animal accolé au poitrail dont le nez s'allonge tout à coup en col de cygne terminé également par une tête d'oiseau.

« La disposition du masque tourné vers le ciel, dit le comte de Caylus, et le croissant de la lune au milieu de deux étoiles placées dans la partie supérieure et une dans l'inférieure, pourraient faire croire qu'il s'agit ici de la critique d'un astrologue : le fait est vraisemblable, et cette apparence excuse la conjecture. »

La chimère ci-dessous peut donner une idée des nombreuses variantes qu'on remarque sur les gemmes antiques. Ici, quoi qu'en dise le comte de



D'APRES UNE PIERRE DU CABINET CAYLUS.

Caylus, je ne vois aucune apparence de parodie. Ce que cache un assemblage d'animaux et de figurations d'une paix prospère (le rameau, la corne d'abondance), je ne tenterai pas de l'expliquer; mais la fréquence du masque socratique, dont le dessinateur de la *Gazette* n'a pas assez accusé le nez, me fait penser aux singulières questions énigmatiques que se posaient les rhéteurs de l'antiquité.

Une épigramme de Mésomède sur le Sphinx n'est pas sans analogie avec ces pierres gravées :

« C'est une jeune fille qui rampe, qui vole, qui marche. Elle emprunte à la lionne son allure et ses bonds. Par devant, on voit une femme ailée, au milieu, une lionne frémissante, par derrière, un serpent qui s'enroule. Ce n'est cependant ni un serpent, ni une femme, ni un oiseau, ni une lionne; car fille, elle est sans pieds; lionne, elle n'a

pas de tête; c'est un mélange confus d'êtres divers, et ses parties imparfaites forment un tout complet. »

« On ne peut douter, dit M. de Caylus, que l'assemblage ridicule, ou du moins contraire à la nature de plusieurs têtes mêlées quelquefois avec des corps ou des parties d'animaux, et toujours placées en différents sens, n'ait tiré son origine de la Grèce; on prétend même que cette sorte de critique a été, en premier lieu, employée par Socrate. Le fait pourrait être contredit; mais cette plaisanterie, ou plutôt cette espèce de satyre s'est perpétuée; on la voit même souvent répétée plus d'une fois, d'autant que les Romains l'ont adoptée. Nous ne pouvons en douter, non-seulement par la quantité de copies en ce genre que cette nation nous a laissées de plusieurs ouvrages grecs, mais par les gravures qu'elle a produites, et dont l'objet était semblable. »

Dans ces matières ardues, qui m'ont fait interroger vainement plus d'un érudit, le mieux est d'exposer un dessin comme on étend le cadavre d'un inconnu à la Morgue pour qu'il soit reconnu. Les chercheurs viennent tour à tour regarder le dessin et apportent leurs lectures à l'appui, car l'explication s'en trouve quelque part; mais quel livre, quelle page feuilleter qui servent de commentaire à ces pierres précieuses et permettent d'écrire au-dessous : Philosophie des images énigmatiques?

Pourquoi ne peut-on interroger à ce propos le savant Buttmann, qu'on a appelé si justement l'OEdipe de l'anthologie?

Les animaux, à travers les rôles fantasques que les graveurs en pierres fines leur faisaient jouer, ne s'enveloppèrent pas toujours d'autant



FRESQUE DU MUSÉE BORBONICO.

de mystères que dans les symboles précédents. Si quelquefois ils ne sont que caprices d'ornementation comme dans la fresque ci-dessus, le plus souvent les pierres gravées nous les montrent dans de petits drames qu'on expliquera certainement un jour.

Un beau jaspe rouge du musée Médicis de Florence a fait travailler l'esprit des commentateurs, qui ont voulu connaître le sens de la repré-

sentation d'un renard perché sur un char et conduisant deux coqs. Pourquoi la vigilance est-elle conduite par l'astuce, car le coq a toujours été le symbole de la vigilance, comme le renard de la ruse[1]?



JASPE ROUGE DU MUSÉE DE FLORENCE

Le renard, a dit un archéologue italien, qui fouette et tient par la bride les deux coqs à son char, signifie l'astuce avec la vigilance, nécessaires aux entreprises, comme dans l'épigramme suivante :

En trahitur celeri mendax vulpecula curru,
Verberat et vigiles callida semper aves.
Insomnes volvit solers astucia curas.
Utitur assiduis insidiosa dolis.

(Un renard menteur est traîné sur un char rapide et frappe, rusé, des oiseaux vigilants. L'astuce industrieuse roule des soucis qui ne dorment jamais; perfide, elle se sert de fourberies continuelles.)

M. de Caylus a fait graver deux gemmes appartenant au même ordre d'idées.

« Voici, disait-il, deux pierres romaines très-mal travaillées qu'on ne peut regarder que comme des plaisanteries. L'une est sur une améthyste, et représente un lion dans un char tiré par deux coqs; l'autre est sur un jaspe rouge. Un dauphin tient assez comiquement son fouet pour conduire le char sur lequel il est monté, et auquel deux chenilles sont attelées. Tout me paraît confirmer, dans ces compositions bizarres, l'idée d'un

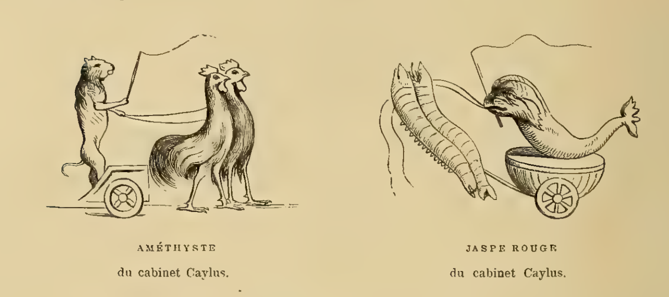
1. Horace disait à propos du renard :

Numquam te fallant animi sub vulpe latentes.

(Que jamais les esprits cachés sous le renard ne te trompent.)

Dans une sorte d'apologue, Plutarque conte qu'un léopard méprisait un renard parce qu'il n'avait pas, comme lui, la peau bariolée de tant de charme de couleurs. A quoi le renard répondit qu'il avait dans l'esprit cette variété de couleurs que le léopard a sur le dos.

amusement, d'un caprice, d'une fantaisie de graveur. J'aime mieux expliquer ainsi ce sujet que de recourir à des allégories, ou bien à des allusions critiques sur les gouvernements; celles-ci ne satisferaient point les lecteurs en proportion de la peine qu'elles m'auraient coûtée pour les imaginer. D'ailleurs, dans des matières aussi arbitraires, il est permis à tout le monde de se livrer à des idées particulières. »



AMÉTHYSTE
du cabinet Caylus.

JASPE ROUGE
du cabinet Caylus.

Ces archéologues spirituels et érudits avaient, outre la modestie, de la bonne humeur et de la bonne foi.

Les gravures sur pierres, qui représentent des animaux attelés à des chars et conduits le plus souvent par des insectes ou d'autres faibles animaux, n'offrent aucune clarté sous la plume des érudits de profession. On se rappellera peut-être que, dans les précédents articles, un griffon conduit par un perroquet offrait, suivant un commentateur, l'image de Sénèque conduisant l'empereur Néron, suivant un autre l'empoisonneuse Locuste et Néron son complice.

Pourquoi baptiser ces caprices inexplicables? A propos de sujets identiques, M. César Famin disait justement [1] :

« Il arrive souvent que les commentateurs s'épuisent en conjectures pour découvrir presque toujours un sens caché qui n'était pas dans l'intention des anciens.

« Les artistes qui peignaient les fresques et les arabesques dans les *triclinium* et les boudoirs de Baïa, de Pompéia, d'Herculanum, s'abandonnaient à toute la folie de leurs caprices, à tout leur dévergondage d'idées. Ils ne songeaient qu'à satisfaire la passion du maître, sans s'inquiéter de la moralité de l'art.

« Les commentateurs nuisent quelquefois à l'intérêt de l'art, lorsqu'ils

1. Description du *Musée secret de Naples*. Paris, Abel Ledoux, 1836.

donnent des explications forcées et qu'ils semblent se complaire dans les contradictions. Le mieux serait de laisser un sujet antique dans ce vague mystérieux qui a bien plus de charme pour l'amateur que ce conflit d'érudition et de science, qui n'est ni l'erreur ni la vérité. »

VII.

ANTHOLOGIE, LUMIÈRE DANS LA QUESTION.

Voici, d'après une pierre gravée, une cigogne armée allant gravement en guerre.



PIERRE GRAVÉE,
d'après un dessin de *Gemm. antiche.*

Ici les explications manquent tout à fait, mais il n'en est pas de même du grillon porteur de paniers.

« Une colonne, dit un commentateur italien, indique que le chemin est la voie publique ; sur cette colonne est une horloge solaire telle que les anciens en plaçaient sur les temples des dieux, dans le forum, sur la voie publique, dans les bains, aux gymnases, aux écoles. Pline dit que les Romains en tirèrent l'origine des Grecs. Les colonnes telles que celle-ci ont servi plus tard, et chez nous aussi, à établir des fontaines dont l'eau tombe dans un bassin ; on pose également une urne dessus. Sur ces colonnes était quelquefois inscrit le nom de l'homme qui avait dédié l'horloge solaire au bien public... Une curieuse sardoine représente un papillon, symbole de la vie, posé sur le cadran solaire au haut de la colonne, et paraissant regarder les heures. »

Ces gravures en pierres fines montrent le rôle que les anciens se plaisaient à faire jouer aux singes, aux loups, aux renards, aux cigognes, aux tourterelles, aux grues et quelquefois aux mouches.



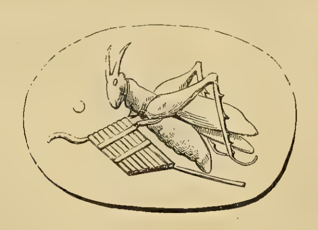
PIERRE GRAVÉE,

d'après *Gemm. antiche* de Maffei.

Une pierre gravée représente deux abeilles attelées au joug, et une autre abeille conduisant la charrue. Sorte de labourage pour rire.

(*Jocosa aratio, aratore ape, et similiter duabus aratrum ducentibus et jugo junctis.*)

Sur une autre pierre, quatre animaux exécutent un concert; au milieu un hibou sonne de la trompette, une grue joue de la flûte, un coq chante et un cygne paraît attendre l'instant de faire sa partie.



PIERRE GRAVÉE DU MUSÉE DE FLORENCE.

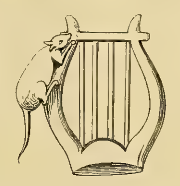
A ce même ordre de caprices se rattache la pierre ci-dessus, dont on trouvera beaucoup d'analogues dans l'ouvrage de Maffei (*Gemm. ant.*,

fig., part. II, p. 225 et suiv.), qui a analysé et reproduit les pierres du musée de Florence[1].

Grâce à l'*Anthologie*, on arrive, comme pour la figure suivante, à des explications par à peu près de ces fantaisies dont quelques-unes semblent burinées d'après les petits poëtes :

La lyre sur laquelle grimpe un rat voulant ronger les cordes est célèbre par une épigramme de Tullius Geminus (*Anthologie*, liv. I, ch. XXII), dont un savant conservateur de la Bibliothèque du Louvre, M. Pilon, veut bien me donner une traduction littérale :

Un rat gourmand de toute espèce de repas, ne craignant pas la souricière et enlevant même à la mort ses profits, rongea la corde au nerf résonnant de Phœbus. Celle-ci, en se retirant sur sa barre, étrangle le gosier de la bête. Nous admirons la sûreté de l'arc [ou] des traits [du dieu], mais il a encore maintenant [dans sa] lyre une arme sûre contre ses ennemis.



D'APRÈS LES PIERRES ANTIQUES DE MAFFEI.

Pendant l'impression de cette monographie, un savant modeste, M. Dehèque, dont nous aimons à dévoiler l'anonyme, livrait au public un important travail de plusieurs années [2].

« J'avais juré mille fois de ne plus faire d'épigrammes, dit un poëte inconnu, car je me suis attiré la haine de beaucoup de sots; mais quand je vois la figure de Paphlagon, je ne puis me défendre de cette maladie. »

Sous ces vers, ne pourrait-on mettre le petit bronze qui suit du cabinet des Médailles[3] ?

1. Dans quelques monuments on voit des cigales gravées sur les lyres, sans qu'il y ait intention de parodie. La cigale était consacrée à Apollon, et d'elle le poëte Anacréon disait : « Doux prophète de l'été, la cigale est vénérée de tous les mortels. »

2. Ouvrage vraiment utile, que cette *Anthologie grecque* traduite pour la première fois en français (2 vol. in-12; Hachette). Plus d'une peinture antique sera expliquée par ces épigrammes, et plus d'un renseignement positif relatif à la vie et aux œuvres des artistes jaillira de cette importante traduction, que sa trop récente publication m'a empêché d'étudier comme il convient.

3. M. Chabouillet l'a ainsi décrit : « 3098. CARICATURE. Tête de femme au nez

Le nez, peut-être accusé d'une façon encore plus comique dans l'original, fait penser à l'épigramme de l'*Anthologie*, « Sur les gens difformes », attribuée à l'empereur Trajan :

« Mets ton nez devant le soleil, et son ombre pourra montrer l'heure à tous les passants. »



BRONZE DU CABINET DES MÉDAILLES.

C'est un des motifs favoris de grotesque pour les poëtes satyriques, qu'un nez qui offre quelque développement. Cet appendice les rend intarissables, et on croirait lire des fragments d'un *Tintamarre* grec :

« Milon au long nez, dit Lucien, flaire parfaitement le vin, mais il est lent à dire de quel cru il arrive. Trois jours d'été ne lui suffiraient pas, vu la longueur de son nez qui n'a pas moins de cent coudées. O la belle trompe! quand Milon traverse un fleuve, il y prend des poissons. »

Une épigramme de Nicarque est encore plus hyperbolique :

« Je vois le nez de Ménippe, et lui-même ne doit plus être loin. Il arrivera, attendons seulement; car j'estime qu'il ne doit pas être à cinq stades de distance. Mais vois comme son nez avance. Si nous étions sur une colline élevée, nous apercevrions Ménippe en personne. »

A défaut de dessins sur ce sujet joyeux, c'est dans l'*Anthologie* que je puise ces fragments comiques, terminant par l'épigramme d'un anonyme :

énorme, avec d'immenses pendants d'oreilles. Les cheveux sont tressés et noués sur le derrière de la tête. H.. 6 cent.

« Caylus voit un homme grotesque dans cette figurine qu'il a publiée au tome VI de son recueil, p. 277, pl. LXXVII, nº 4. »

« Le nez de Castor est une pioche de terrassier, une trompette s'il ronfle, une serpette pour la vendange, une ancre de vaisseau, un soc de charrue, un hameçon pour la pêche, une fourchette de table, un biseau de charpentier, une serpe de maraîcher, une hachette de maçon, un marteau de porte cochère. Ainsi Castor, qui porte un nez approprié à toute sorte d'usages, a obtenu du sort un instrument utile. »

VIII.

ÉTROITE COUTURE DE L'HOMME ET DE L'ANIMAL.

En étudiant le sens satyrique caché de quelques figurines de bronze à corps d'hommes et à têtes d'animaux, je songe combien l'art suit la marche de la nature.

La Bible nous apprend que dans la formation primitive des êtres l'homme fut créé le dernier, comme l'objet le plus parfait qui pût être réalisé. On voit la nature faire une sorte d'apprentissage, aller en tâtonnant, se tromper quelquefois et donner la vie à des monstres, se reprendre, trouver des formes mieux équilibrées, faire sortir de terre d'admirables animaux, et toujours marcher de progrès en progrès jusqu'au septième jour où, triomphant, le maître-ouvrier put se reposer, ayant créé son chef-d'œuvre, l'homme.

Il en fut des ouvrages sortis de la main des statuaires et des peintres comme des êtres fabriqués par la nature. L'art antique va, de tâtonnements en tâtonnements, jusqu'à la parfaite représentation de l'homme par les sculpteurs de la Grèce. Mais combien fut essayée la figure humaine avant d'être traduite dans sa perfection !

L'animal est reproduit dans ses mouvements alertes par les Assyriens qui, je l'ai déjà dit, représentèrent des chevaux, des chèvres, des animaux domestiques avec une perfection que les modernes n'ont pas dépassée ; mais qu'il s'agisse d'un roi puissant, l'Assyrie sculpte le masque seulement, terminant le corps par des détails empruntés à d'énormes et fabuleux animaux.

En Égypte, c'est le contraire ; le corps est emprunté à l'homme, la tête à l'animal.

Peut-être faudrait-il comparer les deux religions pour approfondir le sens divers de ces représentations ; mais tout est encore hypothétique dans ces matières, et la science de longtemps encore ne dira

son dernier mot sur ces peuples dont le *Sesame* est si profondément caché.

Les Grecs empruntèrent une partie de leur mythologie au culte égyptien, et c'est ce qui explique comment eux aussi divinisèrent l'animal et regardèrent l'homme à travers la bête.

Qu'est-ce que le centaure? Un accouplement de cheval et d'homme.

Le satyre? Un mélange d'homme et de bouc.

Le faune? L'homme joint à la chèvre.

Le phallus de Priape est souvent une corne.

Hercule est issu du taureau. Certaines statues le montrent avec un énorme cou bestial, trace de son ancienne origine.

Les satyres luxurieux ont emprunté au bouc intempérant ses cornes, ses oreilles, ses cuisses et ses jambes. Les faunes, plus champêtres et plus chastes, furent dotés des oreilles, des queues et des cornes naissantes des jeunes boucs.

Et quand les dieux et déesses furent représentés dans leur majesté, l'animal d'où est issu le dieu n'apparaît-il pas dans un coin, sur un socle, gravé sur le bouclier ou sur le casque ?

Lucien, dans la description d'une peinture de Zeuxis, a révélé le secret de ces métamorphoses :

« Sur un épais gazon est représentée la centauresse. La partie chevaline de son corps est couchée à terre, les pieds de derrière étendus ; sa partie supérieure, qui est toute féminine, est appuyée sur le coude ; ses pieds de devant ne sont point allongés comme ceux d'un animal qui repose sur le flanc, mais l'une de ses jambes, imitant le mouvement de cambrure d'une personne qui s'agenouille, a le sabot recourbé; l'autre se dresse et s'accroche à la terre, comme font les chevaux quand ils essayent de se relever. Elle tient entre ses bras un de ses deux petits et lui donne à téter, comme une femme, en lui présentant la mamelle; l'autre tète sa mère, à la manière des poulains. . . . . Pour moi, j'ai surtout loué Zeuxis pour avoir déployé dans un seul sujet les trésors variés de son génie, en donnant au centaure un air terrible et sauvage, une crinière jetée avec fierté, un corps hérissé de poils, non-seulement dans la partie chevaline, mais dans celle qui est humaine. . . La femelle ressemble à ces superbes cavales de Thessalie qui n'ont point encore été domptées et qui n'ont pas fléchi sous l'écuyer. Sa moitié supérieure est d'une belle femme, à l'exception des oreilles qui se terminent en pointe comme celles des satyres; mais le mélange, la fusion des deux natures, à ce point délicat où celle du cheval se perd dans celle de la femme, est ménagée par une transition si habile, par une transformation

si fine, qu'elle échappe à l'œil et qu'on ne saurait y voir d'intersection[1]. »

Une telle entrée en matière paraîtra peut-être ambitieuse pour la reproduction d'un petit bronze dans lequel le comte de Caylus a vu une caricature; mais en cherchant le véritable sens de cette figurine, je pense que l'art hiératique des Égyptiens et la représentation de l'homme avec une tête d'animal furent sans doute le germe de l'art satyrique. Les Romains, qui avaient tant emprunté aux Égyptiens, se raillèrent de leurs dieux comme nous nous moquons des choses du passé.

Les Égyptiens avaient élevé l'animal à la haute position de dieu; les Romains rabaissèrent l'homme en montrant sa parenté avec certains animaux.

« Les hommes, dit le comte de Caylus qui s'intéressait au sens satyrique de ces sortes de monuments, ont toujours été frappés du ridicule, et les nations les plus sages ont non-seulement succombé au plaisir de le relever, souvent encore elles ont fait servir les arts à communiquer l'impression qu'elles en avaient reçue. Pline et quelques historiens ont rapporté plusieurs exemples de ces sortes de critiques que la Grèce lui avait fournies. Ainsi je ne doute pas que, dans le nombre des monuments qui sont venus jusqu'à nous, il n'y en ait plusieurs de satyriques; mais le caractère des personnages étant aussi inconnu que le fond de la plaisanterie, il est impossible aujourd'hui de sentir la finesse de ces badinages, auxquels il est certain que la ressemblance extérieure ajoute infiniment. Nous ne pouvons donc les apercevoir que très-généralement et même avec peine, d'autant qu'il est rare de trouver des monuments de ce genre aussi peu douteux que celui-ci. »

Ici M. de Caylus avait fait graver un dessin; mais le mauvais goût des dessinateurs de son temps transformait d'un crayon si déplorable la pureté antique que, possédant une exacte reproduction d'une statuette à peu près semblable, je n'ai pas cru devoir faire dessiner d'après la planche donnée par un érudit plus spirituel que les artistes qu'il employait.

« Ce bronze, disait M. de Caylus, représente un sénateur romain avec toute la gravité de son état, c'est-à-dire habillé d'une toge plus exactement rendue peut-être que sur aucun autre monument. Ce digne consulaire tient à la main le volume ou le rouleau qu'on était dans l'habitude de donner aux hommes de cet état. Outre que la tête de ce personnage est celle d'un ours parfaitement dessiné, l'habitude du corps, le maintien et la position des pieds ressemblent à cet animal. J'avoue que le *scrinium*

1. L'hippocentaure femelle de Zeuxis, qu'on voyait à Athènes. *Zeuxis et Antiochus.* Œuvres de Lucien, trad. par E. Talbot, t. I, p. 340. Hachette, 1857.

ne paraît point ici ; il était un témoignage qu'on avait exercé les principaux emplois du sénat. Cependant, je croirais volontiers que cette critique, ou que cette *charge*, pour employer le terme consacré par les modernes, serait celle d'un consul, cette dignité mettant un homme plus au jour et l'exposant davantage au ridicule. Il paraît, du moins, que ce portrait est celui d'un homme fort connu dans son temps, car on ne prend point la peine de faire jeter en bronze une figure pour tourner en ridicule un homme ignoré. L'examen des consuls du Haut-Empire, car le bon goût du travail donne une pareille date à ce monument, pourrait, absolument parlant, faire retrouver le nom de celui qu'on a eu en vue ; mais l'éclaircissement ne vaudrait pas la peine de la recherche. »

Il n'y aurait rien à ajouter à ce commentaire de l'homme érudit qui, l'un des premiers au XVIIIe siècle, comprit l'importance de l'archéologie antique et dépensa une grande partie de sa fortune à la révéler aux curieux de son temps, si réellement ce personnage avait une tête d'*ours ;* mais il s'agit d'une tête de *rat*, et, à ce propos, je dois citer les quelques lignes du catalogue officiel[1] :

« 3193. Acteur comique, ou peut-être *Caricature*. C'est un personnage revêtu de la toge, de l'extérieur le plus grave, mais avec une tête de *rat,* debout, tenant un volume de la main gauche, et relevant de l'autre les plis de sa toge. H., 4 cent. 1/2. »

Cette statuette, trouvée à Rome, provient du cabinet Caylus, qui crut voir un *ours* là où il y avait un *rat*. Pourtant peu d'analogie dans les museaux : l'un est fin et pointu, l'autre large et lourd ; mais, ainsi qu'il a été dit, M. de Caylus, trompé par un dessinateur ignorant[2] qui, en triplant la figure de grandeur, lui avait enlevé sa finesse, écrivit sa dissertation sans doute d'après le croquis ; et il donnait à croire, peut-être n'avait-il pas alors le bronze sous les yeux, que cette statuette représentait un personnage consulaire qu'on avait voulu satyriser sous les traits d'un animal vorace et paresseux, quand au contraire il s'agissait de la parodie d'un homme fluet, agile et rongeur.

Le second bronze du cabinet des Médailles, M. Chabouillet l'a décrit ainsi :

« 3094. CARICATURE, ou acteur comique à masque et tête de *rat,* debout, enveloppé dans un ample manteau qui cache les deux mains. H., 5 cent. »

Je regrette que le dessinateur n'ait pas rendu dans toute sa finesse

1. Chabouillet, *Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque impériale*. Paris, 1858.

2. Caylus, t. III, p. 280, pl. LXVI, n° 1.

les lignes animales du masque de ce petit bronze, plus fruste que le précédent, sans doute par un long enfouissement dont il porte encore des traces, car une variante est à signaler : enveloppé dans les plis de son manteau, le personnage ne tient pas à la main le *volumen* comme sur la figure qu'on trouvera ci-dessous.



PERSONNAGE A TÊTE DE RAT,

du cabinet des Médailles.

Ce *volumen* (dans ces choses douteuses on ne saurait trop insister) peut entraîner les commentateurs à de nombreuses recherches pour découvrir l'emploi qu'occupait le personnage caricaturé. Ici, rien qu'une tête de rongeur s'échappant des plis d'un vaste manteau.

Est-ce un acteur? Je ne le sais, et j'en laisse la recherche à ceux qui voudront aborder l'énorme et difficile travail de l'histoire du théâtre comique expliqué par les monuments antiques.

Ayant trouvé au musée de Rouen une statuette de la même famille, j'ai cherché quelques hypothèses dans les écrits des pères de l'histoire naturelle.

Les naturalistes de l'antiquité furent frappés des analogies entre l'homme et l'animal. Les rapports de lignes physionomiques de l'homme et de certains animaux ne devaient-ils pas faire réfléchir ces observateurs, qu'ils fussent poëtes ou savants, qu'ils s'appelassent Homère ou Aristote? Les esprits les moins observateurs sont frappés des rapports entre l'homme et la bête « unis par une estroite couture », dit admirablement Montaigne. Nous avons une secrète défiance pour l'homme dont la figure se profile en museau de renard. Une face de bouledogue ne prouve pas habituellement la délicatesse de l'homme doué par la nature de cette conformation. Un courtisan dont le cou a l'allongement de celui d'une oie, ce long

cou fût-il entouré d'un grand cordon, montre qu'un être qui remplace l'intelligence par des bassesses, qui sacrifie la sincérité à la servilité, peut faire son chemin à la cour.

Les pères des sciences naturelles, ayant constaté ces rapports du physique et du moral, en conclurent que les hommes qui offraient quelques particularités linéaires communes avec celles des quadrupèdes, des oiseaux et des poissons, devaient, jusqu'à un certain point, être doués du caractère de ces animaux. Ils y revinrent souvent et à différentes reprises :

« Quoiqu'il n'y ait nulle ressemblance proprement dite entre l'homme et les animaux, dit Aristote, il peut arriver néanmoins que certains traits du visage humain nous rappellent l'idée de quelque animal. »

Ainsi s'exprime le grand philosophe dont les idées furent suivies de près par les physiognomonistes qui vinrent plus tard glaner dans ce riche héritage scientifique, témoin Adamantius qui semble n'avoir fait que paraphraser les doctrines d'Aristote :

« ... Outre cela, les hommes ont des ressemblances avec les bestes, non pas tout à fait, mais en quelque façon : principalement avec leur naturel, les uns plus, les autres moins. En ce sens-là juge du naturel de l'homme par celuy de la beste à laquelle il ressemble. Que s'il ressemble à plusieurs, juge de luy par toutes celles à qui il ressemble : car il est à croire que tenant de leur forme, il tient de leur nature[1]. »

Homère le premier employa souvent l'animal comme terme de comparaison avec l'homme, soit qu'il en tirât un signe de beauté, soit que ses héros en fissent une injure méprisante. Suivant Homère, les yeux des déesses sont beaux quand ils sont grands et qu'ils approchent de ceux du bœuf, comparaison qui paraîtrait au moins médiocre dans le dictionnaire de la galanterie moderne. Achille reproche avec plus de raison à Agamemnon ses yeux de chien et son cœur de cerf.

Les hommes au nez rond, dit Aristote, sont de grands cœurs et tiennent du naturel des lions.

Il écrit à Alexandre qu'un dos étroit dénote un esprit discordant, et que l'homme ainsi conformé doit être comparé aux singes et aux chats.

Aristote dit que les hommes qui ont la tête pointue sont sans honte et ressemblent aux corbeaux et aux cailles.

Adamantius juge que les yeux enflammés, semblables à ceux du chien, annoncent l'impudence.

1. *La physionomie, ou des indices que la nature a mises au corps humain*, traduit du grec d'Adamantius et de Mélampe, par Henry de Boyvin du Vavroüy, âgé de douze ans. Paris, M DC XXXV.

Aristote fait observer à Alexandre que les cheveux plats et souples indiquent la douceur, peu d'énergie, de la timidité, et que tous les animaux qui ont le poil doux au toucher (cerf, lièvre, brebis) sont timides.

Regarder en taureau s'appliquait dans l'antiquité aux louches. Aristophane le dit à propos d'Eschyle, et Platon à propos de Socrate.

Polémon et Adamantius prétendent (singulière prétention!) que l'homme dont les fesses sont modérément charnues, ridées et comme desséchées, est plein de malice; et ces deux physiognomonistes le comparent au singe.

Je ne donne pas ces principes physiognomoniques comme absolus, quoiqu'ils aient été repris par Conciliator, Albert, Cardan, Porta, et de nos jours par Lavater; mais l'affirmation souvent répétée de la relation de l'homme et de l'animal se montre si précise et à tant d'endroits différents des œuvres d'Aristote, qu'elle dut avoir quelque influence sur les artistes de l'antiquité [1].

Une curieuse statuette satyrique du musée de Rouen vient s'ajouter



BRONZE DU MUSÉE DE ROUEN,

D'après un dessin de grandeur naturelle, de M. Morin.

aux principaux spécimens de la caricature antique. Ces bronzes à tête d'animal étant cependant rares, peu étudiés et mal décrits, il convient

1. Les naturalistes anciens cherchaient le caractère de l'homme dans l'animal; sans doute les artistes de la même époque obéirent à la même loi, et c'est ce qui explique comment l'idée satyrique vint se greffer plus tard sur des observations scien-

d'en donner l'origine. Le bronze du musée de Rouen provient de la collection Denon, où on le trouve ainsi catalogué :

« N° 491. Statuette en bronze. — Un personnage togé, debout, et tenant
« un *volumen* roulé dans la main gauche.
« Cette petite figure, dont la tête est celle d'un *ours*, nous semble avoir
« été faite dans un but satyrique, et probablement pour ridiculiser
« quelque orateur connu.
« H., 2 pouces. »

« J'ai une seule observation à faire sur cette description, m'écrit M. André Pottier, directeur du musée d'antiquités de Rouen : c'est que la tête est bien positivement celle d'un *rat*, et non d'un *ours*, comme l'a pensé le descripteur, ni d'un *lièvre* ou d'un *chien*, comme quelques autres personnes l'ont également répété. Ce serait contredire toutes les notions d'histoire naturelle sur les traits caractéristiques de la physionomie des animaux que d'en juger autrement. »

Une grande exactitude est nécessaire dans la description et le dessin de ces monuments satyriques qui prêtent tant aux commentaires. Un artiste distingué, M. Morin, directeur de l'école municipale de dessin de Rouen, a bien voulu dessiner le bronze sous plusieurs faces, pour en faire saisir le caractère précis.

En effet, il s'agit d'un rat; les dessins précis de M. Morin en font foi.

Sans doute le sculpteur, en mélangeant au corps d'un homme important la figure d'un si enragé rongeur, voulut faire quelque allusion aux exactions d'un homme chargé de fonctions publiques qui grignotait sur tout ce qui lui tombait sous la main, les vivres, l'argent ; mais quel était ce personnage?

« Animal, sombre mystère! » s'écrie quelque part M. Michelet. Ce petit bronze me préoccupe autant que si je voulais connaître la pensée de l'animal vivant.

Ainsi trois figures presque identiques représentent des personnages à tête de rat.

Était-ce un personnage officiel que la caricature poursuivait par ces représentations multiples? Il fallait que l'homme fût bien célèbre pour occuper plusieurs fois le sculpteur. Qui sait si les nombreux musées d'antiquités disposés dans toute l'Europe ne renferment pas encore d'autres images semblables?

tifiques. Le comte de Caylus dit qu'on voit dans le cabinet des Jésuites, à Rome, un bronze à peu près semblable à celui qu'il a fait dessiner, et il parle par ouï-dire d'un « *âne revêtu de la toge consulaire,* bronze que possède le cardinal Albani. »

Je ne suis pas moins préoccupé devant la représentation suivante, dont je laisse la description à M. Chabouillet :



D'APRÈS UN BRONZE DU CABINET DES MÉDAILLES.

« 3099. CARICATURE, ou peut-être ACTEUR, dont le masque figure une tête de singe, debout, vêtu d'une courte tunique à ceinture et à capuchon, tenant un vase de la main gauche. Deux bandelettes se croisent sur sa poitrine et sur son dos comme nos buffleteries. H., 9 cent. 1/2. »

De même que les précédents petits bronzes, celui-ci est finement modelé, mais que représente-t-il? Le poëte satyrique Pallas répond presque à la question par ce fragment de l'*Anthologie :* « La fille d'Hermolycus s'est unie à un singe de la grande espèce, et a mis au monde une quantité d'Hermosinges. »

Tout est doute dans ces matières; et comme le disait un contemporain de Rabelais, le savant professeur Galland :

« Il est perilleux d'establir des maximes generales ez choses esloignées de nostre temps et de nos yeux. »

IX.

PRÉEXCELLENCE DE LA SATYRE ÉCRITE DANS L'ANTIQUITÉ.

Gœthe, traitant *de la Parodie chez les anciens* [1], disait :

« Chez les Grecs, tout est d'un seul jet et tout est d'un grand style. C'est le même marbre, c'est le même bronze qui sert à l'artiste pour le Faune comme pour le Jupiter, et toujours le même esprit répand partout sa dignité.

« Il ne faut nullement chercher ici l'esprit de parodie, qui se plaît à revêtir et à rendre vulgaire tout ce qui est élevé, grand, noble, bon, délicat; ce génie nous a toujours paru un symptôme de décadence et de dégradation pour un peuple. Au contraire, chez les Grecs, la puissance de l'art relevait la grossièreté, la bassesse, la brutalité, et ces éléments, en opposition radicale avec le divin, pouvaient alors devenir pour nous un sujet d'étude et de contemplation aussi intéressant que la noble tragédie.

« Les masques comiques des anciens qui nous sont parvenus ont une valeur artistique égale à celle des masques tragiques. Je possède moi-même un petit masque comique, en bronze, que je n'échangerais pas contre un lingot en or, car chaque jour sa vue me rappelle la hauteur de pensée qui brille dans toutes les œuvres que nous ont laissées les Grecs.

« Ce qui est vrai de la poésie dramatique est vrai également des beaux-arts; en voici des preuves :

« Un aigle puissant (du temps de Myron ou de Leusippe) vient de s'abattre sur un rocher, tenant dans ses serres deux serpents; ses ailes sont encore en mouvement, il semble inquiet, car sa proie s'agite, se défend contre lui et le menace; les serpents s'enroulent autour de ses pattes, mais leurs langues pendantes indiquent leur fin prochaine. — Une chouette s'est posée sur un mur; ses ailes sont rapprochées, elle serre ses griffes dans lesquelles elle tient plusieurs souris à moitié mortes; celles-ci enroulent leurs queues autour des pattes de l'oiseau, et avec leurs derniers sifflements s'en va leur dernier souffle.

« Que l'on mette maintenant ces deux œuvres d'art l'une en face de l'autre! Il n'y a là ni parodie ni travestissement; il y a deux objets naturels pris, l'un en haut, l'autre en bas, mais tous deux traités par un maître dans un style également élevé; c'est un parallélisme par contraste; chaque œuvre isolée plaît, et, réunies, leur effet en est frappant. »

Mais Gœthe ne parle ici que de sujets familiers. Le sculpteur grec qui se plaisait à la reproduction d'animaux ne pensait pas à faire acte de parodie ni de caricature; et en ceci il ne pouvait manquer de plaire à

1. *Conversations de Gœthe, recueillies par Eckermann.* Lire l'excellente traduction de M. Émile Délerot. Charpentier, 1863.

Gœthe que blessait l'idée de caricature ou de parodie. Ce grand esprit si large et si fécond, qui s'intéressait à toute manifestation artistique, regimbait contre le satyrique. Et pourtant, quoique à l'époque où parut son fragment sur la *Parodie chez les anciens*, Gœthe ne put connaître les richesses que soixante ans de fouilles ont arrachées à la terre, son opinion a du poids, et l'homme de génie avait pronostiqué presque juste. Sauf de rares exceptions, les Grecs conservèrent la sérénité dans leurs moindres objets d'art.

« Un peu moins scrupuleux que leurs maîtres les Grecs, disait M. Mérimée [1], les Romains ont cependant toujours idéalisé leurs modèles, et même en figurant des monstres fantastiques, ils ne se sont pas écartés entièrement du *beau*. Leurs centaures, par exemple, sont de beaux hommes entés sur de beaux chevaux. Si parfois ils ont voulu exprimer la laideur, ils se sont attachés à la rendre *terrible*, évitant qu'elle parût *dégoûtante*. D'ailleurs, les rares exemples antiques se réduisent à l'exagération de quelques traits de la face, et la face dans une figure nue n'a qu'une importance secondaire. »

« En relisant ce qui précède, ajoute M. Mérimée dans une note, je me suis rappelé un passage de Lucien (*Dialogue du Menteur*) où il est question d'une statue difforme ; mais l'exemple n'est pas concluant puisqu'il s'agit d'un portrait, celui de Pilicus, capitaine corinthien, par Démétrius qui le représenta avec *un gros ventre* et des veines enflées. »

En effet, la caricature, à l'état rudimentaire chez les artistes de l'antiquité, est souvent plus nettement indiquée par le poëte que par le peintre.

« Tu as l'âme boiteuse comme le pied ; la nature a fait de ton extérieur l'image parfaite de ton intérieur », est une épigramme de Pallas sur un boiteux. Ainsi en deux vers apparaissent le physique et le moral d'un de ces personnages difformes dont Quintilien disait :

« *Risus oriuntur ex corpore ejus in quem dicimus, aut ex animo, aut ex factis, aut ex iis quæ sunt extra posita.* »

(Les rires naissent [ou sortent] du corps de celui dont nous parlons, ou de son esprit, ou de ses actions, ou des choses qui sont hors de lui (et à son entour).

Imperfection du corps, défauts d'esprit, mœurs, passions mauvaises, habitudes, vices, accidents de naissance, condition, fortune, sont des sources où s'alimente volontiers la caricature.

A propos des surnoms grotesques dans l'antiquité, Cicéron disait : « *Materies omnis ridiculorum est in istis vitiis quæ sunt in vita humana.* »

1. *Notes d'un voyage dans le midi de la France* (1834).

(Toute la matière des ridicules est dans ces vices qui sont dans la vie humaine.)

Et ailleurs encore : « On rit beaucoup en voyant ces images où l'on devine presque toujours une difformité ou quelque défaut du corps avec une ressemblance plus laide. » (Cic., *de Orat.*, II.)

Mais la véritable caricature est dans les poëtes du temps, dessinée quelquefois comme par un Daumier ; et je ne puis lire certain passage de Ménandre sans penser à un Turcaret moderne que les crayons satyriques ont poursuivi pendant trente ans sous toutes les formes, dans sa vanité comme dans ses habits, dans son intérieur comme dans son extérieur. Le beau portrait que ce fragment de Ménandre, buriné comme par l'outil d'un graveur en médailles! Toutefois, je ne suis pas certain, ainsi que le dit M. Guillaume Guizot [1], que Denys, tyran d'Héraclée, dut se récrier avec une admiration cynique et se reconnaître lui-même, si jamais quelque compagnon d'orgie lui lut ces vers des *Pêcheurs* :

« Le gros porc était étendu sur le ventre. Il menait une vie de débauches telle qu'on ne peut la mener longtemps. — « Voici, disait-il, la mort que je désire tout particulièrement, la seule qui soit belle à mon gré : mourir couché sur le dos, le ventre tout sillonné par des plis de graisse, pouvant à peine parler, et tirant l'haleine du fond de la poitrine, mais mangeant encore, et disant : « Je crève de volupté ! »

Voilà la vraie caricature antique.

Malgré la finesse d'exécution du petit bronze de Caracalla, du musée d'Avignon, et quoique bien des instincts cruels soient exprimés dans les traits de cette figurine satyrique, combien elle est loin de ce portrait de Ménandre!

Et si l'on en excepte la caricature de Caracalla [2], quels documents a-t-on trouvés sur les grands hommes de l'antiquité qui répondent aux vœux de l'ingénieux rédacteur du *London and Westminster Review?*

« Une bonne caricature contre Cicéron, César ou Marc-Antoine, si le hasard en faisait retrouver une dans les fouilles d'Herculanum, nous dirait pourquoi et comment on se moquait alors de ces grands personnages; nous retrouverions les émotions contemporaines, nous pourrions nous remettre, si j'ose le dire, au niveau des intérêts, des folies et des passions d'autrefois. L'histoire, telle qu'on l'écrit ordinairement, n'est pas vivante. Dans la caricature, non-seulement elle vit, mais elle a cette existence intense, rude et mauvaise que donnent les passions. »

1. *Ménandre. — Étude historique et littéraire sur la comédie et la société grecques.* Didier, 1855, in-18.

2. Voir le dessin qu'en a donné la *Gazette des Beaux-Arts*, 1er avril 1862.

On n'a découvert jusqu'ici en Italie de caricature ni contre Cicéron, ni contre César, ni contre Marc-Antoine. On a retrouvé la caricature d'une figure bien plus considérable, de la figure de « celui que nulle parole ne peut faire comprendre. » Et comme on mesure les palais à l'ombre qu'ils répandent, tout homme est jugé grand qui traîne après lui des légions de négateurs, de gens hostiles, d'esprits bas qui se remuent, s'attroupent, s'épaississent et forment ombre à son génie.

« Au triomphe de Paul-Émile, les brocardeurs qui suivaient ordinairement le char s'apprêtaient à égayer de leurs lazzis la marche du consul ; mais quand apparut, revêtu de la pourpre, le vainqueur de Persée, ils restèrent muets devant tant de grandeur[1]. »

C'est là le mauvais côté d'un art populaire qui, vivant d'improvisation, favorise malheureusement les haineuses passions contre le grand et l'héroïque ; mais, si l'ironie mordante est une insulte au vainqueur, il ne faut pas oublier combien elle soulage et ranime le cœur de l'opprimé. La caricature aux mains de la majorité est répugnante ; son amertume est relevée quand elle combat pour les minorités. Je connais des caricatures réconfortantes, des caricatures vraiment vaillantes, à travers lesquelles apparaissent avec l'âme de l'artiste ses colères de lion enchaîné, ses aspirations, son mépris pour les vices des parvenus, comme aussi sa haine pour d'odieux gouvernants. Ici, plus de mesquineries taquines, mais le souffle large d'une poitrine qui trop longtemps comprimée éclate et donne naissance à une trombe satyrique où sont emportés trônes, sceptres, couronnes, signes de distinction, grades, dignités, richesses, voltigeant dans un tourbillon destructeur.

Holbein, résumant les idées de ses contemporains sur la Mort, arrive avec sa Danse égalitaire à des effets de grandeur et de sarcasme, de mépris pour les grands, de pitié pour les faibles, qui font de la caricature un art chrétien.

Christianisme et Caricature, ces deux mots semblent jurer.

Quelle est la doctrine qui rappelait l'homme à sa misère, lui montrait son humilité, lui faisait prendre en pitié grandeur, fortune, beauté, et lui criait sans cesse que son corps formé de poussière devait retourner

1. *Dictionnaire politique* (Paris, Pagnerre, 1857), art. CARICATURE, par M. Ch. Blanc, qui a terminé son étude par quelques réflexions d'un sentiment trop juste pour ne pas être citées :

« La caricature n'est dangereuse qu'à la condition de frapper juste. Si elle porte à faux, elle n'excite que le dédain ou le dégoût.

« Un gouvernement fort et populaire, résumant en lui toute la dignité d'une nation et faisant de grandes choses, n'a pas à s'inquiéter des sarcasmes de la caricature. »

en pousssière? Et quel art dépouilla l'homme de ses vains ornements pour lui montrer sa bassesse sans cesse flagellée, ses vices, ses passions, et se plut à les grossir et à les exagérer? La Caricature qui, à son insu, servait la doctrine chrétienne.

La Caricature devint une arme dont tour à tour chaque parti se servit. Ce fut quelquefois une arme utile, quelquefois une arme dangereuse.

Et je comprends la répugnance de Gœthe pour l'égratignure inutile, la raillerie irréfléchie, le sarcasme mince et cruel, d'accord quelquefois avec les délateurs et les bourreaux.

Sous le règne d'Auguste, Jésus apparut tout à coup, simple, noble, majestueux. Et on pressentit quel rôle l'inconnu allait jouer dans l'humanité. Il était vaincu. Et il ne fut pas épargné, car on sentait qu'aucune force ne pouvait briser sa parole victorieuse. Et il disait à ceux qui l'entouraient : « Aimez-vous les uns les autres. » Et on le condamna, mais on ne put condamner sa doctrine. Et on le crucifia, mais on ne put crucifier son idée. Et, quoique crucifié, Jésus fut caricaturé. Mais la caricature ne put empêcher qu'au-dessus de sa pâle et belle figure apparût ce nimbe mystique dont le rayonnement devait éclairer l'humanité.

CHAMPFLEURY.



EXPOSITION

DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DES ARTS

A LYON



VANT de donner nos impressions sur l'Exposition que nous venons de visiter, qu'il nous soit permis de résumer brièvement le rapport publié sur l'ensemble des travaux de cette *Société* modèle, pendant l'année 1862-63, par un de ses membres adjoints, M. Eugène Flotard. Ce rapport contient des enseignements de plus d'un genre dont peuvent profiter les sociétés qui s'organisent chaque jour en province.

Pendant cet exercice 1862-63, le nombre des souscripteurs s'est élevé de 609 à 644. C'est dire que si quelques-uns des articles du règlement nous semblent, à distance, faciles à critiquer, ils répondent au moins aux aspirations de la population lyonnaise et satisfont à ses besoins.

729 tableaux et objets d'art figuraient à cette Exposition : la Société en a acquis 52, pour la somme de 27,855 fr., et 55 autres ont été achetés par des amateurs de la ville, pour 31,375 fr. Assurément ce total de 59,230 fr. a quelque chose de frappant, mais lorsque l'on se rend compte qu'il est réparti sur 107 œuvres, on voit que la moyenne du prix consacré à ces œuvres est bien faible. Il est naturel que la *Société*, encouragée par son succès croissant, persiste dans cette voie de lots nombreux qui donnent de l'espoir à un plus grand nombre de souscripteurs; cependant est-

il bien logique de n'acquérir, — sauf quelques bonnes peintures d'artistes locaux, — que des œuvres de second ordre? Ne serait-il pas possible de distraire, chaque année, une somme importante, cinq ou six mille francs par exemple, pour doter le Musée d'un morceau hors ligne? La municipalité ne pourrait-elle au besoin intervenir pour parfaire la somme? Je verrais à ce système — suivi à Bordeaux et à Nantes — deux avantages : l'un pour la *Société* dont les expositions seraient bien autrement brillantes, si les maîtres parisiens n'étaient plus certains d'être dérangés inutilement; l'autre pour la Ville qui s'enrichirait, chaque année, d'une bonne page. Que l'on discute ou que l'on admette dans une certaine mesure l'école contemporaine, il est certain qu'elle existe, qu'elle produit chaque année des œuvres d'une vitalité particulière, dont l'étude ne peut être que profitable aux artistes qui vivent loin des grands centres. Les musées ne seront point éternellement composés des écoles antérieures à 1789; ils ne sauront toujours se contenter des envois du gouvernement à la suite des salons, envois qui ont été trop souvent et trop sévèrement signalés pour que nous ayons à y revenir. Les maîtres de la période de 1825, peintres d'histoire ou paysagistes, après avoir été de leur vivant discutés avec une aveugle violence, prennent rang aujourd'hui et ont leur place assignée. Comment les municipalités hésitent-elles à bénéficier des leçons du passé et à consacrer quelques milliers de francs à des œuvres dont la valeur, dans dix ans, sera décuple?

Mais sans vouloir faire intervenir les étrangers, dont l'influence sur le génie provincial n'est pas toujours à nos yeux sans danger, nous rappellerons que « le concours pour la figure, ouvert chaque année par la Société, a paru depuis quelques années si faible de sentiment et d'exécution, qu'il n'a pas été possible de décerner le prix. » Pourquoi? C'est que le principe du concours est en lui-même essentiellement vicieux; qu'au lieu de donner de minimes encouragements à des efforts qui demeureront peut-être stériles, il est bien plus logique et plus juste de récompenser les gens qui ont longtemps lutté et qui, pour produire mieux encore, n'attendent que la juste rétribution d'une œuvre hors ligne [1].

Nous ne pouvons que nous associer à un vœu émis annuellement par la *Société* à propos du local de ses expositions. « L'hospitalité que nous accorde la Ville dans le Musée, dit le rapport, a trop d'inconvénients de

1. L'allocation pour les concours et pour les classes d'application à l'industrie est donnée par la chambre du Commerce. Elle est de 5,000 francs. Les concours comprennent la fleur, l'ornement et la lithographie. Pourquoi la lithographie? En quoi est-elle plus digne d'encouragement que la gravure?

La Société donne 100 francs pour le concours de la figure.

tous genres pour qu'il nous soit possible d'y voir autre chose qu'un expédient. Quand finira cet état provisoire et comment finira-t-il? Sera-ce grâce à l'intervention de l'État, à un sacrifice bien entendu de la Ville, à l'élan spontané d'une souscription lyonnaise, ou, ce qui est plus probable, grâce à la combinaison de ces divers moyens d'exécution? Quelque difficile et éloignée que puisse être la solution de ce problème, il s'impose plus fortement que jamais à nos esprits au moment où le Palais-des-Arts est l'objet de réparations et de remaniements importants. » Nous aimons peu pour notre part l'intervention de l'État que l'on invoque trop souvent, et nous croyons plus digne de la seconde capitale de l'empire de se construire elle-même le modeste local qui suffirait à ces expositions annuelles. Mais enfin il est navrant de penser que les quelques excellents morceaux que renferme le Musée sont cachés pendant trois mois derrière des barricades de planches. Que ne dirait-on point si un madrier échappant aux mains d'un ouvrier crevait de part en part l'*Ascension du Christ* du Pérugin?

Cette année du reste, deux salles ayant été enlevées par la démolition d'un des pavillons d'angle du palais, la *Société* avait été forcée de faire construire un baraquement sur l'une des galeries en cloître qui circonscrit la cour intérieure. Ce sont là des frais qui ne profitent à personne.

Cette Exposition est la vingt-huitième organisée à Lyon par la *Société* depuis 1836. Le livret enregistre 630 numéros. A propos de ce livret, ne serait-il pas bon de le faire précéder, comme celui du Salon parisien, de la liste des travaux décoratifs exécutés dans la Ville pendant l'année. Quoique cette *Société* n'ait point un caractère officiel comme celle de Paris, elle n'en est pas moins la constatation du mouvement artistique lyonnais. L'administration ou les associations religieuses qui ont fait orner de peintures les murs des établissements publics, des églises, des chapelles, pouvaient facilement envoyer au dévoué secrétaire de la *Société*, M. Denervaud, l'indication des travaux accomplis, en cours d'exécution ou commandés, et tout le monde aurait à profiter de cette publicité. Le livret devrait et pourrait facilement être un annuaire des beaux arts.

C'est là que nous aurions retrouvé le nom d'un jeune peintre dont nous avions, l'an dernier, remarqué un excellent portrait, M. P. Borel. M. Borel n'a point exposé cette année, absorbé qu'il était par la décoration d'une modeste chapelle de noviciat, dans le couvent des Carmes déchaussés. Rien de plus doux et de plus tendre que les figures dont il a revêtu les parois de cette chapelle. En face de l'autel, M. P. Borel a peint les Bergers et les Mages qui viennent adorer le Sauveur vagissant sur les

genoux de sa mère ; de chaque côté de la porte, la *Présentation au temple* et la *Mort de saint Joseph*. La coloration est fine et arrive à éclairer comme de pâles reflets la salle obscure; le dessin est un peu hésitant, mais les attitudes sont gracieuses et jeunes. M. P. Borel est un des plus remarquables élèves de M. Janmot. Il a comme son maître étudié l'histoire de l'âme; il en sait les mystiques aspirations, les chastes ardeurs. Son œuvre révèle, à n'en pas douter, un peintre profondément convaincu de la vérité de la religion catholique.

Ce sont les seuls travaux décoratifs que nous ayons visités, ayant appris que les chapelles commencées par M. Tyr au couvent des Dames Saint-Joseph, et que nous signalions l'an dernier, ne sont point encore terminées.

Entrons donc dans les salles de l'Exposition.

Les artistes étrangers y sont peu nombreux, au moins leurs œuvres y produisent-elles peu d'effet. Est-ce parce que les envois sont de second ordre? Nous croyons plutôt que c'est parce que les peintres lyonnais s'affirment chaque jour et battent facilement, par la sincérité de leurs aptitudes, les morceaux peints hâtivement et en vue de l'amateur facile à tenter.

Une force réelle soutient ce groupe d'artistes que l'on ne pourrait désigner sous le terme général « d'école », puisque chacun y travaille à l'écart et réagit même de son mieux contre les tendances de son voisin. Cette force, c'est l'isolement. Chaque nature conserve ses angles, et par cela même la personnalité est moins banale qu'à Paris ou moins excentrique qu'à Marseille.

Qui sait si, à Paris, au contact du caractère de Rousseau, M. Ponthus-Cimier n'en serait point arrivé à brûler ce qu'il avait si longtemps adoré : — le paysage classique? Mais non. Espérance trompeuse! Rien n'ébranle le vrai croyant. En vain, depuis que notre école se retrempa sous l'influence de l'école anglaise aux sources de l'éternel vrai, la nature, en vain chacun des maîtres contemporains a cherché, au prix de mille efforts, du bruit des injures et des rires, à ouvrir des voies nouvelles : rien n'a ému, rien n'a touché les adeptes du paysage héroïque, Tous ont pieusement collectionné les estampes d'après le Guaspre et Francisque Millet. La plupart, — M. Ponthus-Cimier est du nombre, — sont allés en Italie. Mais, au lieu d'y promener leur rêverie intelligente, ils marchaient un carnet de notes à la main, feuilletant leurs souvenirs comme un antiquaire feuillette un dictionnaire et débrouille la forme d'une lettre sur la plinthe d'un bas-relief, dont la beauté fruste fait pâmer une âme délicate. On sait ce que tous en ont rapporté : des pins rachi-

tiques, qui ne valent point ceux de nos Landes; des rochers en sucre candi, qui ne valent point les roches gris de perle de Fontainebleau; des temples de la Sibylle, qu'ils eussent rencontrés, sans tant se déranger, aux jours de fête de famille dans la boutique des pâtissiers; des plans de terrasses en pain d'épice; des bergers, à demi nus, gardant des moutons à ressort fichés dans des tapis verts de haute laine. Ah! la triste façon de sentir la nature, et que nous avons, pour notre compte personnel, sincèrement applaudi au règlement nouveau qui sauve du paysage soi-disant italien les futurs élèves de l'école de Rome.

Tout ceci ne s'applique à M. Ponthus-Cimier que dans une certaine mesure. Mais quel besoin se faisait sentir d'un « *Bois sacré consacré au dieu Pan?* » En quoi le « choix des formes » peut-il me toucher, lorsqu'il s'agit d'un chemin qui va tout naïvement s'enfoncer sous les arbres, comme dans son tableau moins froid du reste que le précédent, « *Voie romaine d'Ardea* » (*États romains*)?

Qu'on n'infère point de ce qui précède que je proscrive l'étude des maîtres paysagistes. Je les aime et je les respecte lorsqu'ils ont été de vaillants lutteurs comme les Flamands et les Hollandais, et je crois qu'il y a beaucoup à gagner à les interroger discrètement. M. Hector Allemand en sait quelque chose. Peut-être même autrefois, en causant un peu trop souvent avec eux, avait-il pris un peu de leur accent. C'est un tort, et nulle langue n'est plus claire et docile que la langue française. M. Allemand le sent bien aujourd'hui; et, depuis les quelques années que je poursuis son œuvre, j'y rencontre toujours de nouveaux progrès vers la possession entière de soi-même.

M. Hector Allemand avait envoyé trois paysages sous ces titres : *Un soir sur les bords de la Bourbe*; — *Étang du Bas-Optevoz*; — *Dans les îles du Rhône, près Lyon.*

Le premier donne une impression très-vive de fraîcheur. Les vapeurs qui s'élèvent aux approches de la nuit noient la cime des arbres qui emplissent le fond de la vallée; le site est plantureux, et le lierre embrasse, sur les premiers plans, des chênes droits comme des colonnes. — Le second, pour être de dimensions moindres, ne nous en a pas moins inspiré d'intérêt. Au milieu, quelques flaques d'eau dormante, abandonnées sans doute par les crues du fleuve au milieu des îlots ravagés, reflètent l'azur du ciel; les fonds sont baignés dans des vapeurs flottantes d'un ton opalin; à gauche, un sentier pelé longe un monticule, et une vieille femme vient ramasser des branches mortes. Il n'y a point une dissonance à noter dans ce cadre plein de naïveté et de charme. — Le troisième, enfin, est le plus important. Un étang occupe les parties basses

d'une vallée que ferment des collines terminées brusquement par des bancs de rocs perpendiculaires comme des bastions. Salvator se fût arrêté au pied de ces rochers sauvages, et se fût cru obligé de les couronner de la silhouette de quelque brigand en armure. M. Allemand a voulu que la nature austère du site en dît seule toute l'énergie. Au moment où il peignait son étude, les cultivateurs brûlaient des tas d'herbes sèches. Il a rendu de son mieux les flocons de fumée et les langues de feu emportés par le souffle d'un orage qui va fondre, et à peine s'est-il cru en droit d'indiquer, au vol du pinceau, un berger qui ramène au plus vite son troupeau. C'est avec un sincère plaisir que nous avons appris que la *Société* avait acquis cette toile qui est peinte avec fermeté, qui donne une grande impression, et qui fixe le portrait exact d'une localité voisine de Lyon. N'est-ce point là tout l'art du paysagiste?

M. Hector Allemand n'a point à Paris la notoriété qu'il mérite. La critique parisienne n'a pu le juger que sur des envois, dont les qualités d'intimité et de science sont parfois atténuées, dans ses grands tableaux, par une exécution pénible. Nous aimerions à voir M. Allemand profiter de cette exposition permanente ouverte au boulevard des Italiens sous la présidence de M. Théophile Gautier, et envoyer un bon nombre de ses beaux dessins, de ses études peintes et même de ses eaux-fortes.

M. Adolphe Appian, passé maître dans le choix du site et la vive compréhension de l'effet, a fait de sensibles progrès comme exécutant. Il s'est assagi : les ciels n'ont plus cette apparence d'aquarelle qui les rendait minces; ses seconds plans ne sont plus violents et la lumière modèle mieux ses masses de verdure. — Le *Chemin de halage, à Rix*, exprime heureusement la lumière diffuse d'un « temps gris. » Mais, même par ce « temps gris, » il nous semble que le castel à tuiles rouges que l'on aperçoit à mi-côte sur une colline boisée doit se détacher plus en clair. — *La Première glace* dans le Dauphiné, exprime à merveille le mois de l'année, l'heure du jour et l'état de l'atmosphère; mais nous croyons que M. Appian, nature abondante et toute en dehors, excelle plutôt dans le sujet fourni par la nature que dans la composition arrangée dans le silence de l'atelier. Le plus charmant de ses envois est pour nous *Un Étang*, sur la route de Lhuys, en Dauphiné. Cela est vif et gai comme un joli couplet et se loge dans la mémoire : une petite mare, où les vaches viennent boire et rêver, les jambes dans les roseaux; à droite, un beau bouquet d'arbres épais; à gauche, des roches affleurant à terre et enserrées par une herbe courte et drue. C'est, pour les dimensions, le moindre de ses tableaux; c'est celui qui le contient avec ses meilleures qualités.

M. Adolphe Appian, qui excelle dans les paysages au fusain, a ici encore

un *Souvenir des Basses-Pyrénées* et le *Retour des champs*, réplique du tableau acheté au dernier Salon par la Maison de l'Empereur.

M. Georges Joannin n'a envoyé qu'un paysage : la *Vallée de la Tuille* (Isère). C'est une bonne page de coloriste, dont la composition est un peu naïve. M. Joannin trouve, sur sa palette, des verts d'une tonalité très-énergique.

M. Servan tourne un peu à la mélancolie. Les masses d'arbres de son *Paysage* projettent leur ombre opaque sur une verte prairie ; plus loin, un arbre répète dans un étang paisible sa silhouette en forme de bouquet. Nous aimons fort, pour notre part, ces aspects élégiaques de la nature, mais il faut qu'ils laissent l'âme dans une rêverie sereine, et qu'ils n'aillent point chercher trop profondément les cordes douloureuses.

M. Henri Chevallier, à la recherche d'un idéal qui nous échappe, use trop, selon nous, des fonds gris d'ardoise, des verts bleutés, des ciels à nuages mamelonnés. Dans son *Barrage sur la rivière d'Ain*, la composition se trouve coupée par trois bandes horizontales qui offrent peu d'intérêt : une bande de terre, une bande d'arbres, une bande de ciel. Il est bon de lutter avec certains aspects d'une simplicité frappante, mais encore faut-il chercher les rapports qui unissent les plans et les résument en une forte unité.

Le *Lever du brouillard* et la *Matinée d'automne*, de M. A. Potter, indiquent une nature bien douée. Ses qualités ou ses défauts ne sont point encore assez nettement accusés pour que l'on puisse lui recommander autre chose qu'une loyale étude de la nature. Il a tout ce qu'il faut pour devenir un véritable artiste.

M. François Vernay, dont le nom se trouve sous notre plume pour la première fois, nous a vivement intéressé. On sent un artiste de race qui demande à tous les procédés le moyen d'exprimer ce qui l'inquiète. Une étude intitulée *Paysage et animaux*, est violente comme une peinture de majolique : des vaches s'enlèvent en vigueur sur un mur d'un blanc éclatant ; le ciel est d'un bleu qui touche au noir ; mais la partie du terrain qui borde l'ombre portée par un arbre touffu est d'une exécution singulièrement agréable. — On pourrait à peine croire que la *Prairie près Lyon* est dû même artiste, si l'on ne savait avec quelle ardeur les natures abondantes se lancent dans les extrêmes. Dans le précédent tableau, c'est un *Jour d'été*; dans celui-ci, c'est une *Matinée d'octobre*. Tout est dans des harmonies vertes, grises, roses, lilacées, un peu inconsistantes par place, mais, en somme, irisées et fraîches comme les brumes du matin. Le nom de M. François Vernay est à noter particulièrement ; mais qu'il s'interroge et qu'il se trace une voie certaine.

M. Fleury-Chenu qui maintenant, nous a-t-on dit, se livre exclusivement à la décoration, a peint un *Effet de brouillard* sur un étang, dont la crudité n'est pas sans quelque saveur.

M. Girardon peint surtout à l'aquarelle. Il est, ou du moins il paraît être élève de M. Ziem. Ses vues de Provence sont claires et argentines ; elles rappellent avec une vérité frappante le bel azur de la Méditerranée et l'éclat aveuglant de ces terrains qui, grâce aux reflets d'une lumière dont les Parisiens ignorent l'intensité, n'ont à vrai dire point d'ombres portées.

Nous comptions sur la peinture de fleurs pour servir de transition avant de passer à la peinture de genre ou d'histoire. Mais la peinture de fleurs existe maintenant si peu à Lyon, qu'il serait peut-être plus prudent de n'en point parler. On s'est bien ébaudi pendant ces dernières années sur les compositions des concours de l'École des beaux-arts. On a répété à l'envi qu'il existait des formules pour exprimer la Crainte et la Pitié, φοῖϐος καὶ ἔλεος. Mais cette tradition n'était rien auprès de la recette en vogue, depuis Van Spaendonck en particulier. Pour composer un tableau de « fleurs et fruits, » posez sur l'angle d'une table en marbre, en équilibre, ou au besoin contre toutes les lois de l'équilibre, des pêches, des raisins, un melon éventré, un ananas ; ajoutez un plat du Japon derrière une corbeille de roses ; relevez un pan de rideau et... peignez chaud, si vous pouvez.

Je ne voudrais pas que l'on pensât que je viens de décrire un tableau de M. J. Reignier. Chez cet honorable professeur l'habileté de l'exécution relève la banalité de l'imagination. Mais ses élèves sont bien coupables d'être si obéissants, et le nombre de « framboises dans une feuille de chou, » de « rosiers brisés par la tempête, » qui se trouve dans mes notes est vraiment incroyable. En vain Saint-Jean, dont on a tant exagéré les qualités, avait tenté des compositions plus neuves. Il n'a guère été ici qu'un Casimir Delavigne et n'a point su imprimer à l'École une impulsion assez nette. M. Lays, son élève, ne fait que le pasticher avec une habileté inquiétante. On attend encore le réformateur qui rendra à la fleur sa véritable destination, l'aspect décoratif tel que l'a exprimé Baptiste Monnoyer. Mais qui songe en France à étudier les peintres français ?

M. Joanny Maisiat essaye timidement de rompre avec la tradition. Il groupe des abricots ou des pêches duveteuses sur le versant d'un tertre, à l'angle d'un bois. C'est déjà mieux. Mais c'est le ton, dans sa franchise et sa force, qu'il faudrait surtout chercher, et, pour rester dans une gamme délicate et distinguée, l'ensemble de ses tableaux manque de modelé.

Nous comprenons peu l'intérêt d'un tableau de fleurs qu'il faut regarder à la loupe. Autant vaudrait donner pour modèle aux élèves les minia-

tures sur vélin que Redouté exécutait pour le Muséum. Mais est-ce ainsi que l'on forme des dessinateurs pour la fabrique lyonnaise? Lorsqu'ils sauront copier à s'y méprendre les pétales d'une rose cent-feuilles, les pistils d'un lis, en saisiront-ils la grâce pénétrante ou l'allure souveraine? Évidemment non. Tout demande donc une réforme radicale dans l'enseignement de l'art industriel à Lyon. Si les fabricants ne veulent point, comme il arrive en ce moment, voir le vide se faire dans leurs cabinets de dessin, s'ils veulent un jour pouvoir s'affranchir de la tyrannie parisienne et trouver sous leurs mains des artistes qui, au lieu de recevoir perpétuellement une inspiration étrangère, renouent la grande tradition de la fabrique lyonnaise du XVIe à la fin du XVIIIe siècle et deviennent des artistes créateurs, qu'ils étudient la cause du mal, qu'ils achètent moins de ces tableaux dans lesquels une fourmi ronge un grain de raisin, ou une goutte de rosée scintille sur le revers d'une feuille de rosier, et qu'ils fondent tout naïvement un musée d'art industriel, qui, à l'exemple du musée Kensington, renfermera de beaux spécimens de l'art décoratif, sous toutes les formes, chez tous les peuples, à toutes les époques.

M. André Perrachon, dont nous avons plus d'une fois loué les tableaux de fleurs, aurait-il, lui aussi, renoncé à ce genre de peinture? Nous serions tenté de le croire en face de son excellent portrait de *Jeune femme avec son fils*. Nos pères n'eussent point manqué de dire qu'un peintre « doit facilement promener ses pinceaux d'une rose à une belle. » Il y a assurément des points de comparaison. Mais le portrait de M. André Perrachon nous frappe surtout par ses qualités intimes. Qu'on nous permette de le décrire comme nous ferions d'un tableau. Une jeune femme est assise maintenant ouvert un album sur les pages duquel son fils, debout près d'elle et la tête appuyée sur son épaule, jette ce regard profond et distrait qui n'appartient qu'à l'enfance. Le bambin a huit ans, la mère vingt-six peut-être; elle est vêtue d'une robe de taffetas noir liséré de violet et l'enfant est aussi en noir. Cependant l'ensemble n'a rien de triste. Ce qui domine et donne à cette œuvre une valeur réelle, c'est moins l'abandon de la pose de l'enfant et le naturel de son geste que la maternité et le recueillement de l'ensemble. J'ignore si un professeur n'eût pas rendu avec plus de fermeté le dessin des mains, je me sens tout ému à l'aspect de ce groupe, de cette jeune mère qui serre près d'elle son enfant chéri et qui, douce et intelligente, lui explique le sens caché de l'image dont il suit du doigt les contours.

Mais l'art est un arsenal immense, et chaque artiste y puise des armes différentes pour nous toucher et nous vaincre. Nous citions à l'instant un paysagiste qui a rendu presque avec le même bonheur les

ardeurs de l'été et les fraîcheurs de l'automne... En ce moment il nous faut passer d'un intérieur contemporain, silencieux et recueilli, dans la cour d'un palais vénitien du XVI[e] siècle où la guitare résonne, oublier les chastes leçons de la jeune mère à son fils pour écouter les concetti qu'un jeune seigneur adresse en musique à une belle fille cachée derrière la grille de bois de sa fenêtre. Cela s'appelle *la Sérénade* et a été peint par M. Bellet du Poisat. Deux jeunes gens de cette race longue, pâle, nerveuse, aux longs cheveux roux, aux yeux mélancoliques, à laquelle appartenaient les frères Bellin, jouent de la mandore dans une cour aux murs revêtus de majoliques qui miroitent; l'amoureux est adossé au mur cherchant derrière les barreaux les yeux de sa belle; l'autre, l'ami complaisant, l'accompagne assis et non sans un certain ennui. Ils sont vêtus de capes de soie rouge et de drap tissé d'or aux manches abondantes, et coiffés de toques de couleur gaie. La silhouette de l'amoureux, qui est debout, est d'une gracieuse originalité. Mais ce que je louerai surtout, c'est cette lumière toute de reflets qui emplit le tableau, l'égaye et lui donne la vie ; c'est la justesse des rapports de tons et l'exquise saveur de l'effet général. Voilà une vraie œuvre de coloriste. Nous n'avons jamais douté de l'avenir de M. Bellet du Poisat, mais nous sommes heureux de lui voir donner enfin une note aussi franche et aussi caractéristique.

M. Nicolas Sicard, dont le père exécute des pastels très-souples, nous semble très-remarquablement doué à divers égards. Sa *Manœuvre de lanciers au Grand camp* est aussi frappante par l'effet général que par l'intelligence des épisodes. Un régiment de lanciers est lancé à fond de train, comme s'ils allaient enfoncer un carré autrichien. Les chevaux sont emportés et les cavaliers dont la monture s'abat courent grand risque de se relever tout éclopés. La justesse des attitudes, la force du ton, la furie des chevaux, le bruit et la poussière, la hardiesse du parti pris dans la ligne des flammes rouges et blanches qui flottent au bout des hampes et qui s'agitent au vent comme un champ de coquelicots, tout cela a quelque chose d'original et de franc que nous devons signaler au plus vite. Quelle bonne fortune, s'il nous naissait un peintre qui ait le sentiment de la poésie militaire, comme Charlet l'avait si bien! L'uniformité du costume chez le soldat n'est qu'apparente. Outre que chaque arme a son allure particulière, chaque génération a aussi une tournure profondément personnelle, et l'on peut compter le soldat de Charlet, celui d'Horace Vernet, celui de Raffet, et de nos jours celui de M. Pils.

La musique est fertile en enfants prodiges, la peinture en compte beaucoup moins. Lyon en possède cependant un en ce moment, et bien caractérisé : c'est le jeune Théodore Levigne. Déjà deux professeurs se le

disputent, à l'instar des deux mères du jugement de Salomon : l'École impériale des beaux-arts de Lyon et M. Guichard. Nous penchons pour ce dernier ; mais peu importe. Ce qui est clair, c'est que M. Théodore Levigne, âgé de quinze ans, a composé et peint sous le titre de *Jeu d'enfants*, une scène dans laquelle trois bambins de grandeur naturelle s'escriment de leur mieux au milieu d'un paysage. Je m'appesantirai peu sur le dessin, qui est fort juste, sur le modelé, qui est un peu sommaire, sur le paysage, qui est un peu naïf, mais je constaterai, au milieu d'incertitudes et de bégayements qui ne sont point sans grâce, une sorte de décision vraiment singulière dans le choix des tons et la façon de les poser. M. Guichard. qui a dans le musée des peintres lyonnais une toile si originale, a tout lieu de nous rassurer pour l'avenir de ce jeune et brillant élève.

M. Gabriel Tyr, un des plus savants élèves d'Orsel, s'est fait représenter par deux dessins, deux *Têtes d'anges* d'un beau caractère et d'un dessin très-serré.

Les amis du regrettable Soumy avaient réuni ici pour lui quelques peintures, des gravures au burin et de magnifiques dessins faits à Rome d'après le Giorgione, Raphaël et Michel-Ange. On avait déposé une couronne d'immortelles au-dessous d'un de ses ouvrages. Cela n'est point assez. Nous voudrions que la ville de Lyon, dont Soumy était presque l'enfant, car ce n'est point seulement le cadastre qu'il faut consulter en ces matières, acquît toutes ses œuvres et les conservât dans son Musée. Elles sont, du reste, assez savantes, assez consciencieusement étudiées pour servir de modèle bien avant les croûtes que l'on achète sous prétexte d'ancienneté.

M. Domer a dessiné une *Danse des Nymphes* dans le goût des Bacchanales, que les élèves de Poussin ont gravées d'un burin si libre. Les *Voyages de Faunes, de Satyres et d'Hamadryades*, les *Arts libéraux*, sujet d'un plafond au milieu d'une galerie de tableaux au château d'Actros, procèdent d'un bon sentiment de la décoration.

M. Jean Scohy peint surtout le portrait. Son *Ecco Homo* n'est cependant point une malheureuse tentative dans le genre religieux. Mademoiselle Adélaïde Wagner a peint l'*Adieu*, et un portrait de jeune fille au pastel d'un sentiment très-fin. M. Chatigny a peint un jour, d'après nature, le profil d'une belle *Napolitaine*. L'étude était excellente. Quel mauvais génie lui a inspiré l'idée fâcheuse de draper après coup la brune fillette dans un manteau blanc à trois plis ?

M. Boucherville, séduit par la renommée du *Blue-Boy* de Gainsborough, lequel, par parenthèse, n'est nullement vêtu de bleu, mais bien d'un costume aux tons très-rompus et très-bitumineux dans les ombres,

a peint une très-curieuse étude de *Tête d'enfant*, aux yeux bleus, vêtu de bleu et s'enlevant sur un fond bleu. C'est un agréable badinage de pinceau, que ce voisinage de tableaux aux tons discordants et plats rendait plus ter ne qu'il nedevait l'être dans l'atelier

M. Bail est un peintre d'intérieur qui apporte à ses études une grande conscience. Nous lui conseillerons cependant de se montrer plus sobre de personnages.

La sculpture lyonnaise n'a qu'un représentant à l'Exposition, M. Fabisch. Sa statue de *Rébecca* appuyée sur le vase qu'elle vient de remplir, et tenant le collier offert par Éliéser, a de la grâce dans l'attitude. C'est un morceau traité avec soin, et qui ne passerait point inaperçu à Paris.

Parmi les peintres parisiens ou provinciaux dont nous avons remarqué les envois, nous citerons MM. Léon Bailly, Bartholdi, le sculpteur, Eugène Bellangé, Frédéric Bouterweck, Émile Breton, Camille Chauveau, Jules Chevrier, Cotelle-Hébert, X. de Dananche, habile aqua-fortiste, Deshayes, Paul Flandrin, Théodore Frère, Groiseilliez, Auguste Legras, Timbal, A. Péquègnot, aquarelliste et graveur. Il ne nous reste que juste la place pour nous excuser de ne point nous arrêter à leurs œuvres autant qu'elles en sont dignes. Nous ne doutons pas que ces envois ne soient l'objet, par la *Société des Amis des Arts*, de nombreuses et intelligentes acquisitions.

PHILIPPE BURTY.



DOCUMENTS

RELATIFS

A L'ÉCOLE IMPÉRIALE ET SPÉCIALE DES BEAUX-ARTS[1]



PLUSIEURS journaux ont annoncé qu'une protestation contre les dispositions du décret du 13 novembre 1863 avait été adressée à Sa Majesté l'Empereur par l'Académie des beaux-arts.

Voici le texte de cette protestation :

Sire,

L'Académie des beaux-arts a décidé, par un vote unanime, qu'il serait déposé aux pieds de Votre Majesté une protestation respectueuse contre les atteintes qui viennent d'être portées à son caractère, à ses droits, à ses attributions.

Votre Majesté trouvera dans le mémoire ci-inclus l'exposé des traditions deux fois séculaires des lois organiques de 1795 et de 1796, confirmées et appliquées dans leur sens le plus libéral par le consulat, par le premier empire et par la Restauration. C'est sur ces lois que reposent nos droits, toujours respectés jusqu'ici, bien que le rapport annexé au décret du 13 novembre 1863 n'en fasse pas même mention.

Une conséquence non moins grave est de frapper de nullité la plupart des legs et des fondations institués par contrats authentiques, approuvés par le conseil d'État, et dont l'Académie est dépositaire spéciale par la volonté des testateurs.

Votre Majesté verra enfin quelle perturbation jettent dans les arts et dans l'École française des mesures que l'Académie n'a pu apprendre que par le *Moniteur*.

L'Académie, sire, a remarqué avec un profond étonnement qu'elle n'était même pas nommée dans le rapport qui a provoqué le décret du 13 novembre. Aussi est-elle convaincue que si l'Empereur avait vu le nom de l'Académie, que si on lui avait montré les

1. Voir, dans le t. XV, p. 563, le rapport du surintendant des beaux-arts au ministre de la maison de l'Empereur et des beaux-arts, ainsi que le décret concernant l'organisation de l'École des beaux-arts.

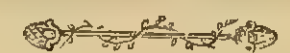
lois et les statuts qui la régissent, l'Empereur aurait fait respecter un corps illustre dont il est, selon l'article 2 de l'ordonnance de 1816, le *Protecteur direct et spécial.*

C'est pourquoi nous avons le ferme espoir que Votre Majesté, après avoir pris connaissance du mémoire ci-joint, reconnaîtra la légitimité de nos réclamations, et nous en appelons à la fois à la bienveillance de Votre Majesté et à sa justice.

Nous sommes, sire, avec le plus profond respect,

De Votre Majesté,

Les dévoués sujets.



Mémoire adressé à l'Empereur par l'Académie des beaux-arts et voté à l'unanimité.

Sire,

L'Académie des beaux-arts a été fondée pour maintenir les principes, les doctrines et l'excellence de l'art français. Son action s'est exercée par des moyens divers, mais concourant tous au même but : par l'enseignement de ses membres et leurs beaux exemples, par les concours des grands prix de Rome, par la direction des études de la villa Médicis, par le jugement public des travaux des pensionnaires, par le patronage qu'elle leur accordait à leur retour de Paris, enfin par des élections qui récompensaient à la fois le talent original et le talent qui, fidèle aux traditions, se montrait capable de les transmettre à son tour.

Rien ne secondait mieux une influence aussi salutaire que cette généreuse et célèbre institution que toute l'Europe nous envie, dont Nicolas Poussin et Lebrun ont eu la première idée, dont Louis XIV et Colbert ont eu l'honneur, l'École de Rome. Si, depuis deux siècles, l'art français n'a pas cessé d'être fécond, d'être noblement représenté aux époques les plus diverses, de tendre vers le spiritualisme, de tenir le premier rang en Europe, de l'aveu même de ses rivaux, il le doit à l'École de Rome, d'où sont sortis la plupart de nos grands artistes et de nos professeurs éminents : il le doit surtout à l'union de l'École de Rome et de l'Académie des beaux-arts.

Cette union qui a présidé à la naissance même de l'École de Rome, tous les gouvernements ont senti la nécessité de la consacrer, et c'est ici le lieu, sire, de citer à Votre Majesté les documents vénérables et les lois plus récentes par lesquels sont établis les droits de l'Académie des beaux-arts.

Les prix de Rome furent institués avant que l'École même fût créée. En 1664, le roi Louis XIV voulut que l'Académie de peinture et de sculpture (tel était alors notre nom) désignât, après un concours, les artistes les plus dignes d'obtenir une pension et de résider à Rome. Colbert fut chargé de distribuer les prix ; cette distribution, il la fit dans le sein même de l'Académie. Voici le procès-verbal en date du 10 septembre 1664, extrait de nos registres :

« Aujourd'hui, l'Académie étant assemblée extraordinairement, monseigneur Colbert.

vice-protecteur, l'a honorée de sa présence, et, après avoir entendu le rapport de la Compagnie sur le jugement des tableaux et bas-reliefs présentés pour le prix que le roi a ordonné à l'Académie, a prononcé en confirmant lesdits avis et a donné de la part du roi les prix, en promettant que le roi donnera pension pour aller à Rome, quand l'Académie le jugera à propos. »

Deux ans plus tard, l'École de Rome est fondée en permanence par un édit royal, et Errard, membre de l'Académie, en est directeur. Nos registres relatent, à cette occasion, la séance du 6 mars 1666 :

« Aujourd'hui, l'Académie étant assemblée à l'ordinaire, M. Errard a présenté à la Compagnie les artistes choisis par l'Académie pour aller à Rome. Lesquels, prenant congé de l'Académie, lui ont rendu leurs très-humbles remercîments et ont protesté de se soumettre religieusement aux statuts faits par ordre du roi. Sur quoi l'Académie a exhorté les sus-nommés de rendre tous les respects et observances qui sont dus à M. Errard, lequel le roi a choisi pour les diriger, et, afin que personne ne puisse prétendre de prendre part auxdites grâces de Sa Majesté que par le moyen des prix qui sont à distribuer tous les ans à l'Académie, a été arrêté que le nom des douze, tant peintres que sculpteurs et architectes retenus pour ladite École de Rome, seront enregistrés dans le présent registre, en marquant les prix qu'ils ont remportés à l'Académie. »

Telle fut, dans sa belle simplicité, cette fondation qui devait exercer une influence si remarquable sur les destinées de l'art français. Elle eut pour berceau l'Académie, qui a reçu et a gardé jusqu'à ce jour la mission de la protéger et de la diriger. Pendant cent vingt-sept ans l'École de Rome fut prospère et glorieuse; elle ne succomba même pas à la tourmente révolutionnaire, quand les Français furent obligés de quitter Rome en 1793, car elle était devenue une institution populaire, vraiment nationale, un sujet d'orgueil pour la mère patrie; fille des rois, elle était adoptée par la République. Le 1er juillet 1793, la Convention rendait un décret pour assurer la distribution des grands prix et promettre aux lauréats une pension de 2,400 fr., qui leur serait payée pendant cinq années. L'Académie de peinture et de sculpture devait continuer à décerner ces grands prix.

Quelques semaines plus tard, toutes les Académies étaient supprimées, pour être rétablies sous la grande forme de l'Institut. Comme l'Institut réunissait toutes les attributions des anciennes Académies, l'École de Rome fut jugée inséparable de l'Institut. Notre loi organique du 3 brumaire an IV (25 octobre 1795) est ainsi conçue (titre V, article 5) :

Loi organique du 3 brumaire.

V.

« Le palais national à Rome, destiné jusqu'ici à des élèves français de peinture, sculpture et architecture, conservera cette destination.

VI.

« Cet établissement sera dirigé par un peintre français ayant séjourné en Italie, lequel sera nommé par le Directoire exécutif pour six ans.

VII.

« Les artistes français désignés à cet effet par l'Institut, et nommés par le Directoire exécutif, seront envoyés à Rome. Ils y résideront cinq ans dans le palais national, où ils seront logés et nourris aux frais de la République, comme par le passé.

« La loi du 15 germinal an IV (4 avril 1796), qui octroyait à l'Institut ses règlements, précisa la manière dont les grands prix de Rome devaient être décernés (titre XXX).

Loi du 15 germinal.

XXX.

« Les trois sections réunies de peinture, de sculpture et d'architecture choisiront au concours les artistes qui, conformément à la loi du 3 brumaire sur l'instruction publique, seront désignés par l'Institut pour être envoyés à Rome. »

Lorsque, sept ans plus tard, par l'arrêté du 3 pluviôse an XI (22 janvier 1803), l'Institut fut divisé en quatre classes qui correspondaient aux anciennes Académies, les articles de loi qui viennent d'être cités, loin d'être abrogés par le premier consul, furent confirmés et étendus par l'article 13 de l'organisation nouvelle, car la classe des beaux-arts, au lieu de décerner trois prix, eut le droit d'en distribuer quatre et bientôt cinq.

Arrêté du 3 pluviôse.

XIII.

« Tous les ans les classes distribueront des prix, dont le nombre et la valeur sont réglés ainsi qu'il suit :

« La première classe, un prix de 3,000 fr. ;

« La seconde et troisième classe, chacune un prix de 1,500 francs;

« La quatrième classe (celle des beaux-arts), des grands prix de peinture, de sculpture, d'architecture et de composition musicale. Ceux qui auront remporté un de ces quatre grands prix seront envoyés à Rome et entretenus aux frais du gouvernement. »

Ainsi le premier consul augmentait l'importance de l'École de Rome, ses privilèges, le nombre de ses pensionnaires. Il avait même promis à l'Académie d'instituer un prix de gravure, et comme ce prix avait été omis dans l'arrêté de pluviôse, la classe des beaux-arts réclama. Aussitôt Chaptal, ministre de l'intérieur, lui fit la réponse suivante :

4e jour complémentaire, an XI.

« J'ai reçu, citoyen secrétaire, la lettre par laquelle vous me faites part des représentations adressées au premier consul par la classe des beaux-arts, relativement à l'omission du grand prix de gravure qui a été faite dans l'arrêté du gouvernement du 3 pluviôse an XI. Je vous annonce avec plaisir que le premier consul a bien voulu

accueillir favorablement la demande de la classe des beaux-arts en accordant un grand prix de gravure, et j'approuve, citoyen secrétaire, le règlement que vous m'avez transmis pour le concours du grand prix de cet art, et pour diriger les travaux des artistes qui, l'ayant obtenu, seront envoyés à l'école française des beaux-arts à Rome.

« CHAPTAL. »

Quelques mois plus tard, le même ministre annonçait que les anciens usages de l'École de Rome étaient remis en vigueur et que le premier consul voulait que les pensionnaires soumissent leurs travaux à la direction et au jugement de l'Académie, comme ils le faisaient autrefois à l'Académie de peinture et de sculpture.

Au secrétaire perpétuel de la classe des beaux-arts de l'Institut national.

29 messidor an XII.

« Conformément à la proposition que vous m'en avez faite, j'ai pris, monsieur, un arrêté par lequel les peintres, sculpteurs ou architectes pensionnaires de l'École de Rome seront tenus à envoyer tous les ans à la classe des beaux-arts de l'Institut les études et les ouvrages qu'ils étaient obligés autrefois de soumettre à l'Académie de peinture et de sculpture et à celle d'architecture. Je vous envoie cet arrêté, etc., etc.

« CHAPTAL. »

Ainsi les statuts organiques qui conféraient le jugement des grands prix et la tutelle morale de l'École de Rome, d'abord à la section, puis à la classe des beaux-arts de l'Institut, n'ont jamais cessé d'être en vigueur. Aucune loi ne les a abrogés, aucun décret ne les a contestés, aucune mesure exceptionnelle ne les a suspendus, depuis que l'Institut est fondé. L'Empereur Napoléon Ier, loin de restreindre les priviléges d'un corps auquel il était fier d'appartenir, les a accrus sans cesse, et la création des prix décennaux montre de quels moyens d'impulsion, de quels puissants encouragements il dotait cette aristocratie élective qui lui paraissait le plus digne couronnement d'une civilisation. L'Académie des beaux-arts n'a usé de sa part de crédit que pour attirer sur les jeunes talents dont la direction lui était confiée les faveurs du gouvernement impérial. Une des plus mémorables qu'elle ait obtenues, à cette époque surtout où la guerre avait de cruelles exigences, c'était l'exemption du service militaire pour ceux qui remportaient les seconds prix de Rome, et qui pouvaient dès lors continuer leurs études jusqu'à ce qu'ils devinssent capables de remporter les premiers grands prix. Nous possédons dans nos archives les lettres des deux ministres de l'Empereur, Cretet et le comte de Cessac, qui attestent cette vigilante intervention de l'Académie et les succès de ses démarches. D'autres papiers officiels prouvent combien l'Empereur Napoléon Ier imposait à son administration de respect pour les droits de l'Académie, sans cesse étendus, de déférence pour ses avis, souvent demandés.

Depuis le premier empire, rien n'a été changé dans nos statuts. Lorsque l'ordonnance royale du 21 mars 1816 rendit aux Académies leurs noms primitifs, les attributions de l'Académie des beaux-arts restèrent les mêmes; aucune loi n'a été proposée

pour les modifier; la révolution de 1830 et celle de 1848 ne leur ont porté aucune atteinte, de sorte que l'Académie peut dire que, depuis 1664 jusqu'en 1863, c'est-à-dire pendant deux siècles tout à l'heure révolus, elle a rempli fidèlement le devoir qui lui était imposé. Elle a sans cesse dirigé, fortifié, agrandi, élevé cette École de Rome, qui est devenue un des plus fermes soutiens de l'art français.

Cependant, sire, ces traditions que leur seule durée suffirait à rendre glorieuses, ces lois par lesquelles les droits de l'Académie des beaux-arts sont fondés, ces décrets qui non-seulement respectent les lois, mais qui les appliquent dans leur sens le plus libéral, se trouveront subitement abrogés par le décret du 13 novembre 1863; — le jugement des concours sera ôté à l'Académie; — les grands prix cesseront de s'appeler les *prix de l'Académie*, pour devenir des prix de l'École des beaux-arts et dépendre de l'administration; — les règlements de l'École de Rome, ce volume rédigé par les plus grands maîtres, consacré par un demi-siècle de triomphes, seront rejetés, — l'École de Rome elle-même sera irréparablement séparée; — ses travaux et ses œuvres ne seront plus soumis à l'Académie, qui encourageait les pensionnaires par ses éloges ou les redressait par ses conseils; — enfin la séance solennelle de l'Académie perdra son utilité et tout son lustre, puisque les lauréats ne viendront plus y chercher ces couronnes dont l'Institut rehaussait l'éclat, puisque les envois des artistes qui habitent la villa Médicis ne seront plus signalés par un rapport détaillé aux applaudissements du public. Votre Majesté voit bien que le décret retire à l'Académie la source de son activité, sa vie morale, et pour ainsi dire sa raison d'être.

Une conséquence non moins grave, c'est que la plupart des fondations et des legs dont l'Académie est dépositaire seront annulés du même coup ou resteront sans objet. En général, ces fondations étaient destinées à soutenir dans leurs études et à affranchir des souffrances de la pauvreté les jeunes gens qui concouraient pour les prix de Rome.

Ainsi, madame Leprince a légué 3,000 francs de rente perpétuelle pour être partagés chaque année entre ceux qui remportent les grands prix : comment l'Académie distribuera-t-elle ces sommes selon sa conscience, si les grands prix, décernés désormais par un jury d'artistes et d'amateurs tirés au sort, ne lui paraissent pas être échus aux concurrents qui méritaient de les obtenir?

Ainsi M. le baron de Trémont a fondé deux prix d'encouragement de 1,000 francs chacun, et il a inséré dans son testament la clause suivante : « Je désire que les seconds prix appellent principalement l'attention de l'Académie. »

Ainsi le prix Achille Leclère n'a été institué qu'à la condition « que la somme de 1,000 francs serait affectée exclusivement chaque année à récompenser l'élève architecte qui aura obtenu dans les concours annuels ouverts par l'Académie des beaux-arts le second grand prix d'architecture. » Comment satisfaire à cette condition, puisque l'Académie n'ouvre plus les concours et puisque le second prix d'architecture est supprimé?

Les donateurs ou leurs héritiers auront donc le droit de reprendre à l'Académie des sommes qui ne peuvent plus être réparties conformément aux intentions des bienfaiteurs. L'on ne sait ce qui est le plus triste, ou de voir détruire par l'État des contrats qui semblaient perpétuels entre les morts et une Académie qu'on dit immortelle, ou de voir priver le talent jeune, pauvre, méritant, des secours qui lui étaient si noblement offerts.

Ces malheurs, sire, car ce sont de véritables malheurs pour les arts, étaient faciles à prévenir si l'Académie avait été consultée ou même avertie. Mais elle n'a connu que par le *Moniteur* le décret qui transmettait ses attributions à l'École et au ministère des

beaux-arts. Aucun renseignement n'a été demandé, aucune commission n'a été assemblée, même en dehors de l'Institut, pour préparer de semblables réformes. Le rapport qui a provoqué le décret du 13 novembre paraît même avoir évité soigneusement de prononcer le nom de l'Académie, comme si l'on avait craint de rappeler à Votre Majesté, par ce nom seul, quels services nous avons fidèlement rendus au pays, quelle protection spéciale et directe Votre Majesté veut bien nous accorder.

Enfin, sire, ce n'a pas été un moindre sujet d'étonnement pour l'Académie d'apprendre que le ministre de qui elle relève dans l'ordre administratif, le ministre de l'instruction publique, était resté tout à fait étranger à une mesure qui dépouille une des classes de l'Institut des droits que la loi lui confére. C'est le ministre de votre maison et des beaux-arts, lequel n'a rien de commun, à ce titre, avec l'Institut, qui viole nos lois (à son insu, nous en avons la conviction), déchire nos règlements, confisque nos attributions, tandis que le ministre de l'instruction publique, à qui Votre Majesté a confié la défense de nos intérêts, n'a point été appelé par son collègue; il a ignoré jusqu'au jour de sa publication et n'a point contre-signé un décret qui atteint si gravement une des grandes institutions dont il a la garde. Il y a là, même dans l'ordre légal, un fait qui exige que nous ayons recours à vous, sire, et que nous invoquions non pas seulement la bienveillance de Votre Majesté, mais sa protection et sa justice.

C'est pourquoi, sire, nous supplions Votre Majesté de soumettre le décret du 13 novembre à un nouvel examen, et de suspendre l'application des titres II, III, et du chapitre III du titre Ier, jusqu'à ce que ces titres aient été mis d'accord avec les lois antérieures et avec les droits séculaires de l'Académie.

(Extrait des registres de nos délibérations et adopté à l'unanimité.)

Certifié conforme :

Le secrétaire perpétuel,

BEULÉ.



Voici la réponse du ministre de la maison de l'Empereur et des beaux-arts :

Sire,

M. LE secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts a fait parvenir à Votre Majesté une protestation respectueuse contre les dispositions du décret du 13 novembre 1863.

Cette protestation, qui a été remise à l'Empereur sous forme d'un extrait du registre des délibérations de l'Académie des beaux-arts, ne mentionne pas les

noms des membres qui l'ont signée. Sans m'arrêter à une omission qu'il est difficile d'expliquer dans un document qui veut être officiel et qui est adressé au souverain, j'aborde la discussion des arguments qui y sont contenus.

Le gouvernement de l'Empereur a-t-il, dans cette circonstance, excédé ses pouvoirs? C'est la première question que je vais traiter. Sans remonter aux actes antérieurs à 1789, qui n'ont aujourd'hui qu'une valeur historique, c'est dans le titre IV de la loi du 3 brumaire an IV (25 octobre 1795) sur l'instruction publique, et dans la loi du 15 germinal an IV (14 avril 1796), qu'on trouve la première organisation de l'Institut; cette organisation ayant été établie par une loi, une loi seule, dit-on, peut la modifier. C'est là une double erreur, et au point de vue légal et au point de vue historique. Les pouvoirs qu'exerçait la Convention, ceux que les deux conseils tenaient de la Constitution de l'an III n'étaient pas purement législatifs. Ils embrassaient d'une manière presque absolue sous la Convention, moins étendue sous le Directoire, le domaine du pouvoir exécutif. Aussi a-t-on toujours distingué dans les lois de ces deux époques entre les dispositions qui sont de l'essence du pouvoir législatif et celles qui n'ont qu'un caractère administratif ou même réglementaire.

La loi du 15 germinal an IV, sur laquelle on se fonde et à laquelle on donne le titre de loi organique, est un exemple frappant à l'appui de cette distinction; elle n'est pas autre chose qu'un règlement; le titre qu'elle porte, le préambule qui la précède ne la qualifient pas autrement.

La constitution de l'an VIII fit subir à cette distribution des pouvoirs les changements profonds qui devaient nécessairement différencier un régime monarchique d'un régime républicain : le chef du pouvoir exécutif fut investi sans restrictions de tous les pouvoirs administratifs que les assemblées délibérantes avaient jusque-là concentrés entre leurs mains; et, en conséquence, il put modifier et il modifia dans leurs dispositions réglementaires, et sans intervention de la puissance législative, les lois rendues antérieurement. C'est ainsi qu'un arrêté du premier consul en date du 3 pluviôse an XI remania de fond en comble l'organisation de l'Institut, le nombre des classes, celui des sections, le nom des associés, le mode des élections, etc. Pour ne parler que de la question qui a donné lieu aux réclamations de l'Académie des beaux-arts, l'article 13 de l'arrêté consulaire de l'an XI modifia les lois de l'an IV sur les prix et sur l'École de Rome, et il y a lieu de remarquer que, si les objections que l'Académie des beaux-arts élève contre la légalité du dernier décret étaient fondées, elles s'appliqueraient tout aussi bien au décret de l'an XI, duquel l'Académie tient son existence comme classe séparée.

Le gouvernement de la Restauration a appliqué les mêmes principes en changeant l'organisation de l'Institut, et l'ordonnance du 21 mars 1816 a apporté au régime antérieur des modifications qui ont atteint non-seulement les choses, mais les personnes. Sous le gouvernement de Juillet, l'ancienne classe de l'Académie des sciences morales et politiques a été rétablie par une ordonnance du 26 octobre 1832. Enfin, un décret impérial du 14 avril 1855, rendu par Votre Majesté, a créé à l'Académie des sciences morales et politiques une section nouvelle sous le titre de *politique, administration, finances*.

Des explications qui précèdent il ressort surabondamment qu'en sanctionnant les mesures contre lesquelles proteste l'Académie des beaux-arts, le gouvernement de l'Empereur a agi dans le plein et légitime exercice de son autorité; et, je le demande à toute

personne de bonne foi, où sont les violations du droit, où sont les illégalités qui ont excité l'indignation de M. le secrétaire perpétuel?

Reste maintenant à examiner si le gouvernement de Votre Majesté a, comme voudrait le faire supposer la protestation, agi légèrement ou par surprise en proposant les réformes contenues dans le décret du 13 novembre. L'Académie « a remarqué avec étonnement qu'elle n'était pas nommée dans le rapport qui a provoqué le décret. » Elle aurait pu apprécier les motifs de cette réserve. La classe des beaux-arts à l'Institut fait partie d'une compagnie composée d'hommes éminents, justement honorés dans toute l'Europe, et que le décret du 13 novembre ne prétend nullement affaiblir. Le décret met en cause l'enseignement, non l'Académie; celle-ci, par des dispositions antérieures que le décret supprime, était instituée directrice suprême et sans contrôle de cet enseignement; le gouvernement de Votre Majesté, reconnaissant les inconvénients et les dangers de cet état de choses, use du droit que lui donne sa responsabilité en modifiant l'organisation de cet enseignement, mais il n'a pas prétendu faire peser sur l'Académie une censure ou un blâme. Je rendrai même cet hommage à l'Académie, que, l'organisation ancienne étant admise, il était impossible d'en tirer plus d'avantages, et le rapport qui a motivé le décret n'a prétendu établir qu'un fait : c'est que cette organisation n'était plus en rapport avec le temps où nous vivons, ni avec l'esprit libéral du gouvernement de l'Empereur, ni avec l'étendue et la nature des connaissances que réclame le mouvement des arts en Europe.

Prétendre que les lois ou règlements établis sous le règne de Louis XIV ne sont pas susceptibles de profondes modifications, c'est montrer aux yeux de tous la faiblesse même des motifs sur lesquels s'appuie la protestation rédigée par M. le secrétaire perpétuel de l'Académie; c'est prouver qu'une compagnie, qui conserve de pareilles illusions, ne saurait être consultée lorsqu'il s'agit d'établir un système d'encouragement en rapport avec notre siècle.

D'ailleurs, si mon administration n'a pas consulté l'Académie des beaux-arts lorsque l'étude dont ces réformes ont été l'objet m'a été présentée, l'Académie ne doit s'en prendre qu'à elle-même. Rappelons le passé. A la date du 26 janvier 1831, le ministre de l'intérieur, M. le comte de Montalivet, avait pris un arrêté par lequel il était formé une commission chargée de faire un rapport sur les *modifications qui pourraient être apportées aux règlements* de l'École des beaux-arts et de l'Académie de France à Rome. Cette commission était composée :

Pour la peinture :

De MM. Gérard, membre de l'Institut;
Gros, membre de l'Institut;
Guérin, membre de l'Institut;
Ingres, membre de l'Institut;
Hersent, membre de l'Institut;
Schnetz;
Delaroche;
Delacroix;
Léon Cogniet;
A. Scheffer.

Pour la sculpture :

David, membre de l'Institut;
Cartellier, membre de l'Institut;
Pradier, membre de l'Institut;
Lemaire;
Nanteuil.

Pour la gravure :

Desnoyers, membre de l'Institut;
Massard.

Pour l'architecture :

Huyot, membre de l'Institut;
Percier, membre de l'Institut;
Fontaine, membre de l'Institut;
Allavoine;
Duban;
Blouet;
Caristie;
Lesueur.

Pour la musique :

Cherubini, membre de l'Institut;
Boïeldieu, membre de l'Institut.

MM. Quatremère de Quincy, Édouard Bertin et Mérimée père étaient également désignés pour faire partie de cette commission.

Le 31 janvier 1831, le président de l'Académie des beaux-arts répondait au ministre que la quatrième classe de l'Institut pensait avoir seule le droit de *proposer tous les projets d'amélioration dont l'étude des arts est susceptible.* Sans se décourager par cette fin de non-recevoir, le ministre, à la date du 4 février 1831, écrivait de nouveau au président de la classe des beaux-arts qu'il ne prétendait point confier à cette commission le soin d'opérer des changements et modifications dans les règlements de l'École, mais simplement la consulter.

Cette lettre se terminait ainsi : « L'Académie, d'ailleurs, reconnaît elle-même que le mouvement des arts et des idées qui s'y rattachent a rendu nécessaires des modifications relatives aux progrès des études et aux effets d'une émulation plus étendue. En de telles circonstances, il était du devoir du gouvernement de chercher de bonne foi tous les moyens d'amélioration qui pouvaient lui être suggérés; il a désiré que toutes les opinions fussent produites au grand jour; il a voulu qu'il ne lui manquât aucun des

renseignements propres à éclairer sa justice. Si plusieurs membres de l'Institut ont été appelés dans le sein de la commission, c'est donc à titre d'*artistes et non point comme membres de l'Institut.*

« Telles sont, monsieur le président, les conditions qui m'ont guidé dans la création et dans la composition de cette commission. Il n'a jamais pu entrer dans ma pensée de contester à l'Académie *le soin* qui lui est attribué de *proposer tous les projets d'amélioration dont l'étude des arts est susceptible,* mais assurément un tel soin ne saurait lui appartenir exclusivement; et, tout en respectant tous les droits de l'Académie entièrement distincts de ceux du ministre, j'ai dû trouver juste et convenable d'appeler à moi tous les conseils qui pouvaient m'éclairer dans cette grave question. »

Le 11 août 1832, c'est-à-dire seize mois après cette lettre ministérielle, le président de l'Académie des beaux-arts répondait, au nom de la compagnie, par un mémoire dans lequel il représente au ministre que le corps tout entier reconnaissait, après un long examen, « qu'au contraire, les succès et les progrès dont la France s'enorgueillit tiennent à ce principe d'unité et de continuité qui, dès l'origine jusqu'à nos jours, a réuni en une seule l'institution de l'École et celle de l'Académie, c'est-à-dire dans un seul et même cercle, et sous une direction constante, les mêmes maîtres, soit l'enseignement supérieur des arts du dessin, soit le système de rapports qui doivent les unir, soit la surveillance des études à l'Académie de Rome, soit les encouragements des talents par des prix divers, par les choix qui entrent dans ses attributions et par les nominations ou présentations qui lui sont dévolues... »

Ce mémoire concluait à ce qu'il ne fût rien modifié à l'organisation existante, et surtout à ne pas admettre que l'étude d'une nouvelle organisation fût confiée à d'autres artistes qu'à des membres de la quatrième classe de l'Institut. A l'appui de ce manifeste, et afin de paralyser entièrement l'action du ministre, la lettre suivante, signée par tous les membres de l'Académie désignés pour faire partie de la commission instituée par arrêté ministériel, était adressée au ministre :

« Monsieur le ministre.

« Les soussignés ayant concouru à la délibération exprimée dans la lettre que l'Académie vient de vous adresser pour réclamer l'exercice de ses droits dans la révision de ses règlements et du régime des arts, il leur serait impossible, sans manquer à leurs devoirs envers le corps dont ils font partie, de coopérer partiellement dans la commission où vous les avez appelés à des délibérations sur des questions dont l'examen semble devoir appartenir à l'Académie entière. »

Il ne m'appartient pas aujourd'hui de rechercher les motifs qui engagèrent le ministre de l'intérieur à ne pas poursuivre le projet de réforme introduit par un arrêté. L'Académie resta maîtresse de l'enseignement, mais il est à remarquer que tous les membres de la commission désignée par le ministre, et qui en 1831 ne faisaient pas partie de l'Académie, sauf un, furent, quelques années après, jugés dignes par la compagnie d'entrer dans son sein. Je ne fais cette observation que pour constater l'intelli-

gence du choix de l'administration, et combien peu la quatrième classe était fondée à récuser le concours des artistes désignés par l'arrêté ministériel du 26 janvier 1831.

Ces projets de réforme étaient-ils fondés?

Dès le 19 pluviôse an x, un rapport présenté au ministre de l'intérieur afin de charger une commission de quinze artistes de présenter un projet de règlement pour l'organisation définitive de l'École de peinture, et comprenant en effet cinq peintres, cinq sculpteurs et cinq architectes, se termine par ce passage : « Le ministre remarquera que si l'on n'a point mis David au nombre des commissaires, c'est qu'il s'est prononcé publiquement contre l'*École ou Académie de peinture;* il pense que les écoles des beaux-arts sont inutiles, que son atelier est la meilleure école. »

Dans un projet d'organisation d'une école nationale d'architecture présenté par M. Vaudoyer, architecte, le 24 pluviôse an XI, on lit ces passages :

« On ne saurait trouver trop de *six professeurs* à l'architecture... Ces six professeurs diviseront entre eux l'instruction en six classes.

« 1re *classe.* Éléments : comparaison des monuments entre eux et aux principes de composition; application desdits principes développés sur les projets rendus par les élèves...

« 2e *classe.* Historique de l'architecture des différents peuples, recherches sur la beauté et proportion des monuments antiques; étude des auteurs anciens et grande composition...

« 3e *classe.* Construction : étude des différents genres de construction des différentes nations, de celui particulier des anciens, de leurs méthodes et de leurs matériaux comparés aux nôtres; expériences en nature et démonstration sur les monuments mêmes...

« 4e *classe.* Perspective : développement des proportions des monuments d'architecture sous divers points de vue de perspective; méthode simple et abrégée de se rendre compte par la perspective de ces différentes compositions, et leçons pratiques aux élèves qui opéreront, pendant ce cours, sous la direction du professeur dans des salles disposées à cet effet...

« 5e *classe.* Mathématiques : application des mathématiques à l'art de bâtir, à celui de lever des plans par la trigonométrie...

« 6e *classe.* Stéréotomie, etc... »

Cependant, quels étaient les cours inscrits au tableau de l'École des beaux-arts (section d'architecture) avant le décret du 13 novembre? 1° Un cours de mathématiques, de géométrie et de perspective; 2° un cours de construction; 3° un cours d'histoire de l'architecture; 4° un cours de théorie : ce dernier n'était pas fait depuis nombre d'années. Dans le même projet dressé par M. Vaudoyer, et qui servit de base à la réorganisation de l'École des beaux-arts, on lit encore ce paragraphe :

« Les jeunes architectes, au contraire, excellent dans la théorie et dans le dessin, et reviennent souvent de Rome *sans avoir la moindre notion des constructions.* Le gouvernement ou les particuliers qui les emploient les premiers payent souvent très-cher leurs premières écoles en ce genre. »

Donc, à cette époque déjà, quelques-uns des inconvénients attachés au système actuel d'enseignement, et mis en évidence dans le rapport de M. le surintendant des beaux-arts, étaient signalés par un des membres les plus justement autorisés de l'Académie des beaux-arts. Celui-ci réclamait l'ouverture de *six classes* pour les architectes, et un enseignement étendu, soit comme histoire de l'art, soit comme pratique. Si ces besoins se faisaient sentir en l'an XI de la République, sont-ils moins impérieux aujourd'hui ?

Dans sa lettre du 4 février 1831 à M. le président de l'Académie des beaux-arts, le ministre de l'intérieur disait : « Des réclamations puissantes m'ont été adressées par un grand nombre d'artistes, et, vous le savez, des désordres graves ont éclaté, dont la *cause véritable est dans ce besoin de réformes* qui se manifeste de toutes parts... »

Ainsi donc, depuis la réorganisation de l'École des beaux-arts, sous le consulat et même avant cette réorganisation, un système d'enseignement libéral, susceptible de progrès et de modifications, était demandé ; l'Académie, cependant, est restée sourde à ces demandes, soit qu'elles vinssent de ses membres mêmes, soit qu'elles partissent de l'administration.

Mais que Votre Majesté me permette de placer sous ses yeux la lettre d'un artiste justement célèbre, et dont le caractère comme les œuvres ont une valeur incontestable. Le 23 novembre 1816, Géricault écrivait de Rome : « L'Italie est admirable à connaître, mais il ne faut pas y passer tant de temps qu'on veut le dire ; une année bien employée me paraît suffisante, et les cinq années que l'on accorde aux pensionnaires leur sont plus nuisibles qu'utiles, en ce qu'ils prolongent leurs études dans un temps où il serait plus convenable de faire des ouvrages ; ils s'accoutument ainsi à vivre de l'argent du gouvernement, et passent dans le repos et la sécurité les plus belles années de leur vie. Ils sortent de là ayant perdu leur énergie et ne sachant plus faire d'efforts. Ils terminent comme des hommes ordinaires une existence dont le commencement avait fait espérer beaucoup.

« C'est enterrer les arts au lieu d'aider à leur accroissement, et, dans le principe, l'institution de l'école de Rome n'a pu être ce qu'elle est aujourd'hui. Aussi beaucoup y vont, peu en reviennent. Les vrais encouragements qui conviendraient à tous ces jeunes gens habiles seraient des tableaux à faire pour leur pays, des fresques, des monuments à orner, des couronnes et des récompenses pécuniaires, mais non pas une cuisine bourgeoise pendant cinq années qui engraisse leur corps et anéantit leur âme.

« Je ne confie ces réflexions qu'à vous, M....., en vous assurant de leur justesse et en vous priant de ne les point communiquer. »

En effet, si un ministre de l'intérieur reculait devant l'exécution d'un projet de réformes de l'École des beaux-arts, projet dont il concevait cependant la nécessité, l'urgence même, un jeune artiste isolé était assez fondé à redouter pour son avenir les conséquences d'une indiscrétion livrant à la publicité ses idées de réformes. Cette pression exercée par l'Académie des beaux-arts sur l'administration, sur l'enseignement des arts et l'avenir des artistes, est-elle compatible avec les idées larges et libérales du gouvernement de l'Empereur ?

Le décret du 13 novembre détruit le monopole d'enseignement et de distribution de récompenses laissé trop longtemps entre les mains d'une compagnie se recrutant elle-même, n'ayant aucune responsabilité et ne croyant devoir compte à personne de la

direction qu'elle donne aux études ou de leur affaissement. L'Académie des beaux-arts réclame pour le maintien du monopole qui lui était attribué, cela est naturel; mais l'intérêt des arts doit passer avant les priviléges plus ou moins bien établis d'une compagnie. Or, l'expérience d'un demi-siècle, les demandes de réformes sans cesse repoussées, l'état même de l'enseignement des arts à l'École, notoirement insuffisant, font assez connaître que les intérêts de l'Académie et ceux de l'enseignement étaient incompatibles et ne devaient pas être plus longtemps confondus.

L'Institut n'est pas un corps enseignant. L'Académie française ne dirige pas l'Université; elle s'y recrute souvent, mais elle n'a pas la main sur l'enseignement. L'Académie des sciences ne dirige pas plus les écoles spéciales que l'Académie des inscriptions ne dirige l'École normale ou celle des Chartes. L'enseignement, en France, appartient à l'État et non à un corps, si respectable qu'il soit. Il serait peut-être à souhaiter que l'initiative des particuliers pût constituer en France, comme cela se pratique dans un pays voisin, des compagnies indépendantes ayant leurs franchises, ne relevant que d'elles-mêmes et vivant toutes sous la protection égale de la loi. Mais est-ce le cas de l'Académie des beaux-arts? Est-ce à l'aide de ressources recueillies librement chez les particuliers que l'Académie des beaux-arts ouvre une école, donne des récompenses? Non, l'Académie des beaux-arts est subventionnée par l'État, ou plutôt elle prétend seule, à tout jamais, diriger un enseignement subventionné par l'État, dont celui-ci est responsable.

Dès lors, toute concurrence à cette compagnie est impossible ; si elle se refuse au progrès, il n'y a qu'un seul moyen laissé à l'État, c'est d'accomplir ce progrès à côté de cette compagnie, et même, au besoin, malgré ses réclamations. Ce ne sera pas un des moindres titres à la reconnaissance de la postérité pour le gouvernement de Votre Majesté d'avoir accompli, après mûre réflexion et après une étude sérieuse de cette grave question, une réforme essayée vainement plusieurs fois depuis le commencement du siècle et désirée ardemment par toutes les personnes qui s'intéressent au développement des arts en France.

Sur quoi portent d'ailleurs les réclamations qui ont été soumises à Votre Majesté ? Si on laisse de côté les éloges que la quatrième classe de l'Académie n'épargne pas à l'institution, éloges qu'il ne convient pas de discuter, et le tableau brillant qu'elle fait de ses origines et de ses priviléges, ces réclamations peuvent se résumer en cette phrase de sa lettre : « Votre Majesté voit bien que le décret retire à l'Académie la source de son activité, sa vie morale, et, pour ainsi dire, sa raison d'être. » Ne peut-on répondre à ce cri suprême : « L'Académie française, celles des inscriptions, des sciences morales, des sciences, ne dirigent aucune école, et cependant elles vivent, font preuve d'activité et occupent non-seulement la France, mais l'Europe de leurs remarquables travaux. »

L'Académie des beaux-arts ne peut-elle, comme ses sœurs, devenir un foyer d'activité intellectuelle et fournir aux artistes des sujets d'émulation? N'est-elle pas assurée que le gouvernement de Votre Majesté lui donnera, autant qu'il dépendra de lui, les moyens de développer l'étude des arts et de récompenser les efforts individuels?

Si l'Empereur Napoléon Ier, au sortir de la révolution, a voulu que cette ancienne Académie des beaux-arts fût relevée de ses ruines, c'est qu'avec l'esprit pratique qui caractérisait son génie il a voulu d'abord rétablir une institution dissoute; mais la création des prix décennaux, invoquée dans la lettre de l'Académie, montre assez que

l'Empereur voulait donner un stimulant de plus aux artistes. C'était une pierre nouvelle ajoutée à l'édifice qu'il venait de rétablir sur des débris. Alors l'Empereur Napoléon Ier se servait des éléments épars qu'il avait sous la main, et ces éléments, en ce qui touche aux arts, ne lui permettaient que d'entreprendre une restauration. Mais certainement l'Empereur ne songeait pas à doter une *aristocratie élective comme étant le plus digne couronnement d'une civilisation*. C'est fausser l'histoire que de prêter de pareils motifs à l'Empereur, organisateur des principes de la Révolution.

Dans des publications récentes, on a fait ressortir le tort que le décret du 13 novembre faisait aux jeunes gens en supprimant les seconds grands prix. La lettre de l'Académie des beaux-arts vient de nouveau soulever cette question. « Une des faveurs les plus mémorables qu'ait obtenues l'Académie (dit la lettre), à cette époque surtout où la guerre avait de cruelles exigences, c'était l'exemption du service militaire pour ceux qui remportaient les seconds grands prix de Rome et qui pouvaient dès lors continuer leurs études jusqu'à ce qu'ils devinssent capables de remporter les premiers grands prix. »

Il n'y avait dans l'origine qu'un seul grand prix de Rome, et l'Académie elle-même l'entendait ainsi, comme on va le voir; mais il s'agissait d'exempter des jeunes gens de la circonscription, en termes non équivoques, d'éluder la loi. Dès lors l'Académie eut l'idée de donner des seconds grands prix. Il existe dans les archives de mon administration une lettre de M. le secrétaire perpétuel de l'Académie à la date du 6 septembre 1825, en réponse à une lettre ministérielle du 3 septembre qui engageait l'Académie à *restreindre jusqu'à nouvel ordre l'usage d'accorder des doubles grands prix*. La réponse de M. le secrétaire perpétuel est ainsi conçue, en ce qui concerne les grands prix :

« ...Il serait question de se demander si la Révolution n'a pas multiplié outre mesure, non les prix, mais les genres d'art auxquels on les a appliqués, et qui ont on ne peut pas moins besoin de cet encouragement (*sic*); car si nous péchons, c'est par trop d'encouragements. Je ne saurais trop dire que le secret d'encourager aujourd'hui les arts serait de décourager habilement le trop-plein des artistes.

« Ceci me conduit à expliquer la multiplication des prix de second ordre depuis vingt ans, et le nom qu'on leur donne. *Cela est dû à la conscription.* On avait exempté de la conscription ceux qui remportaient les grands prix, et on n'appelait auparavant de ce nom que le premier. On imagina, pour multiplier les exceptions, d'appeler tous les prix *grands*. Il y eut un premier grand prix, celui de la pension de Rome; ensuite un second grand prix, qui n'a qu'une médaille; enfin un deuxième second grand prix, *idem*. Voilà ce qui fait croire qu'on donne plus d'un grand prix. C'est vrai nominalement, c'est faux par le fait. »

M. le secrétaire perpétuel de l'Académie en 1825 s'élève d'abord contre l'abus des encouragements que restreint le décret du 13 novembre; puis il explique comment la compagnie a procédé depuis vingt ans, c'est-à-dire depuis 1805, pour éluder la loi sur la conscription. L'Académie prétend-elle aussi établir un droit sur cette manière de procéder vis-à-vis la loi à laquelle tous les citoyens sont soumis, et est-ce là un de ces priviléges qu'elle suppose inattaquables?

Dans son récent manifeste, l'Académie des beaux-arts perd de vue presque entièrement les véritables intérêts de l'art qu'elle prétend soutenir. Son secrétaire perpétuel, en 1825, envisageait les choses à un point de vue plus élevé. Il ne peut être question

dans une école d'art de former des artistes quand même, mais il s'agit de fournir aux jeunes gens doués d'aptitudes réelles pour l'art les moyens les plus étendus, les plus prompts et les plus libéraux de s'instruire; de cultiver chez eux un talent individuel, original, de le développer; puis, cela fait, de les rendre au pays qui s'en sert et en profite. Une École des beaux-arts n'est pas un séminaire. Pour les paroisses il faut des desservants et des vicaires, comme il faut des maires et des maîtres d'école pour les communes. Mais un enseignement d'art doit produire la qualité et non la quantité. Si l'on admet que l'École des beaux-arts soit un moyen d'exemption du service militaire et une pépinière d'hommes croyant embrasser une carrière assurée par l'État, on élèvera peut-être ainsi une classe de citoyens tranquilles et heureux, mais on ne travaillera guère au profit de l'art. L'Académie croit-elle sérieusement d'ailleurs qu'un jeune homme montrant à vingt ans des dispositions précoces pour l'art, travailleur et assidu aux études, ne trouvera pas le moyen de se racheter du service militaire, quand nous voyons chaque jour des ouvriers capables, utiles à leurs patrons, inspirer assez de confiance en leur mérite pour que l'initiative des particuliers leur donne les facilités de se faire remplacer? Et faut-il pour cela en venir à éluder la loi?

Quant à l'argumentation contenue dans la lettre adressée à Votre Majesté, et qui concerne les titres à donner aux lauréats des grands prix, cela, en vérité, est peu sérieux. Que les lauréats s'appellent *prix de l'Académie*, ou *prix de l'École des beaux-arts*, ou *grands prix de Rome*, la valeur de cette récompense suprême ne paraît pas en être amoindrie ou augmentée. Que la distribution de ces prix soit faite sous la coupole de l'Institut ou ailleurs, ce n'est point là une question qui puisse influer sur les progrès de l'art; que le rapport annuel sur les prix de Rome ou les envois des pensionnaires soit fait par l'Académie en corps ou par un conseil supérieur, dans lequel certainement l'administration sera toujours heureuse d'introduire des membres de l'Institut, le résultat est le même, et pour les élèves et pour le public. La manière libérale dont le décret du 13 novembre compose le jury qui doit juger les travaux des jeunes artistes ne peut qu'empêcher le renouvellement des scènes fâcheuses dont nous avons été témoins lors des dernières distributions de prix, car un jury tiré au sort parmi les artistes les plus justement renommés, et dont sont exclus les professeurs à l'École, ne saurait être accusé de partialité.

MM. les membres de l'Académie paraissent craindre que les donations faites par quelques personnes pour faciliter les études aux élèves ne puissent avoir la même destination, après le décret du 13 novembre.

Je ne saurais partager cette appréhension. Est-ce qu'il n'y aura pas chaque année des élèves qui remporteront les grands prix de Rome? Quel obstacle empêchera donc l'Académie des beaux-arts de répartir entre eux, selon sa conscience, les arrérages de la rente de 3,000 francs léguée par madame Leprince?

Le vœu de M. le baron Trémont ne sera pas plus difficile à réaliser; car les candidats aux grands prix de Rome peuvent être classés par ordre de mérite, et le n° 2 représentera le second prix. Pour le prix Achille Leclerc, le donateur n'a pas dit qu'il ne l'accordait qu'à la condition qu'il serait décerné par l'Académie des beaux-arts; il a indiqué le mode administratif qui, au moment où il testait, était pratiqué pour le jugement des candidats aux prix de Rome : et le changement de ce mode ne pourrait, à mon sens, entraîner la caducité du legs. Mais en tout état de cause, et en admettant même la caducité de ces donations, la conservation ou l'abandon de capitaux produi-

sant une rente annuelle de 6,000 francs ne peuvent entraver des réformes destinées à relever l'enseignement et la pratique des arts en France.

L'Académie des beaux-arts relève, dit-elle, *dans l'ordre administratif, du ministre de l'instruction publique,* et elle s'étonne dès lors que mon collègue n'ait pas été appelé à contre-signer le décret du 13 novembre; d'autant, ajoute-t-elle, que le ministre de la maison de l'Empereur et des beaux-arts n'a rien de commun avec la quatrième classe de l'Institut.

J'accorde volontiers ce dernier point : mais si le ministre de la maison de l'Empereur n'a rien de commun avec l'Institut, l'École des beaux-arts et l'Académie de France à Rome sont placées dans mon département; et si, après un examen approfondi, j'ai reconnu que des réformes devaient être apportées au régime de ces établissements, que certains rouages administratifs devaient être modifiés, qu'il convenait notamment de substituer, pour le jugement des ouvrages des élèves, un autre mode que celui qui était précédemment suivi, n'était-il pas de mon devoir de proposer seul à Votre Majesté les mesures nécessaires? Dans quel but me serais-je concerté avec mon collègue de l'instruction publique pour réorganiser des services dont la gestion m'est exclusivement confiée et dont je suis seul responsable? La classe des beaux-arts a été pendant plusieurs années appelée à former le jury d'admission à l'exposition des œuvres des artistes vivants et le jury des récompenses; Votre Majesté a récemment jugé convenable, sur ma proposition, de composer le jury d'autres éléments, et un arrêté ministériel, rendu par moi seul, a consacré cette disposition nouvelle, parce que le service de l'exposition est placé dans mes attributions.

Affirmer que l'Académie des beaux-arts, l'école des beaux-arts et l'Académie de Rome sont trois anneaux de la même chaîne et qu'il n'est pas possible de les séparer, c'est faire une étrange confusion, puisque l'Académie des beaux-arts fait partie d'une compagnie savante relevant d'elle-même et fonctionnant en dehors de l'action de l'administration, tandis que l'Académie de Rome et l'École des beaux-arts sont des services publics, des établissements de l'État.

Je pourrais clore ici l'examen des questions soulevées par les signataires de la protestation, car préoccupés seulement, on peut le croire, de la conservation de leurs priviléges, ils se sont abstenus de discuter les dispositions du décret du 13 novembre en ce qui touche à l'enseignement. Je crois néanmoins nécessaire de compléter ce rapport en indiquant, par quelques points saillants, les graves considérations qui m'ont déterminé à proposer à Votre Majesté de signer le décret du 13 novembre.

L'enseignement à l'École des beaux-arts était-il complet? Pour les peintres, l'enseignement se bornait *à dessiner* d'après le modèle pendant deux heures par jour; pour les sculpteurs, à modeler pendant le même espace de temps. Le professeur faisait une simple correction de la copie. Les élèves peintres et sculpteurs *pouvaient* suivre les cours d'anatomie, d'histoire et de perspective. Ces cours étaient à peu près déserts. Pour les architectes, les cours indiqués sur le tableau étaient ceux de mathématiques, de perspective, de construction, d'histoire et de théorie d'architecture. Le cours de construction était d'une insuffisance notoire, celui d'histoire peu développé, et celui de théorie n'était pas fait.

C'était donc en dehors de l'École que les artistes peintres, sculpteurs et architectes, pouvaient prendre des notions de leur art. L'École, à proprement parler, n'était qu'un lieu de concours, et ces concours étaient jugés par les professeurs, qui s'adjoignaient,

par voie d'élection, des jurés. Ces professeurs se recrutant eux-mêmes, on ne peut admettre qu'ils voulussent se donner des collègues professant des doctrines étrangères aux leurs, fussent-elles meilleures ou plus étendues.

Les jeunes gens se destinant aux arts étant nécessairement obligés de prendre l'enseignement en dehors de l'École, on ne comprend pas trop sur quoi l'Académie fonde cette *unité de doctrine* dont elle parle dans sa lettre à l'Empereur. C'était donc sur les concours que cette unité pouvait reposer. En effet, la doctrine ou plutôt la formule admise par le corps des professeurs ne professant pas ou professant peu constituait un *criterium* dont les jeunes gens admis à concourir ne pouvaient s'écarter, sous peine de ne jamais obtenir de récompenses. L'École des beaux-arts n'enseignant pas et n'étant qu'un centre d'épreuves, les ateliers particuliers n'étaient plus eux-mêmes que des lieux de préparation aux concours. Il ne s'agissait pas d'instruire la jeunesse ou de développer des aptitudes individuelles, l'originalité, il s'agissait seulement de façonner de futurs élèves de Rome, mais dans le sens absolu admis par le corps des professeurs et jurés, tous d'accord sur ce sens absolu, puisqu'ils se recrutaient eux-mêmes. On a vu avec regret, il y a quelques années, en 1855, se fermer le seul atelier d'architecture qui, depuis 1832, avait maintenu des doctrines indépendantes de l'École, un enseignement élevé et libéral. De cet atelier sont sortis la plupart des meilleurs architectes chargés aujourd'hui de travaux publics ou privés ; mais, pendant sa durée, pas *un seul élève* de cet atelier n'a obtenu le prix de Rome, le professeur n'étant pas membre de l'Académie.

Cependant, soutenu par les convictions profondes et le caractère honorable du maître, l'atelier était toujours plein, et, je le répète, il a fourni à mon administration une pépinière de sujets du premier ordre. Depuis la fermeture de cet atelier, l'architecture n'a réellement plus été enseignée autrement que par ces concours gradués de l'École qui ont pour résultat presque unique de donner des brevets de capacité aux médiocrités patientes, ou tout au moins de ne diriger les études qu'en vue de l'obtention de récompenses promises à ceux qui savaient plier leur talent au système académique. Aussi a-t-on vu peu à peu, depuis la réorganisation de l'École en 1806, les grands prix, qui d'abord étaient donnés à des jeunes gens avant l'âge de vingt-cinq ans, ne plus être accordés qu'à des élèves ayant passé cet âge. Si l'on consulte les registres de l'École des beaux-arts et la liste des grands prix depuis 1806 jusqu'en 1863, il est facile de reconnaître que les œuvres des artistes ayant obtenu le prix de Rome avant vingt-cinq ans sont certainement celles qui laisseront les traces les plus durables dans la collection des arts de notre siècle. De plus, la liste de ces prix fait voir que depuis 1852 un seul peintre et deux sculpteurs ont été envoyés à Rome par l'Académie avant l'âge de vingt-six ans. Un seul architecte a également obtenu cette récompense avant l'âge de vingt-cinq ans, et c'était un ancien élève de l'École polytechnique. Avant 1852, au contraire, sur 49 peintres, 25 ont obtenu le prix avant vingt-cinq ans; sur 46 sculpteurs, 19 ont obtenu le prix avant vingt-cinq ans; sur 48 architectes, 14 ont obtenu le prix avant vingt-cinq ans. De cela ne peut-on pas conclure, ou que le niveau des études s'est abaissé depuis 1851, ou que le jury académique a pris le parti de n'envoyer en Italie que les artistes qui avaient fait preuve de patience plutôt que d'un talent original? Dans l'une ou l'autre de ces hypothèses, le devoir de mon administration n'était-il pas de chercher à relever le niveau des études, et de changer le mode des jugements?

Voici cette liste, instructive à plus d'un titre :

ANNÉES.	PEINTRES.		SCULPTEURS.		ARCHITECTES.	
1806....	Boisselier	28 ans.	Giraud	23 ans.	Dédéban	25 ans.
1807....	Heim	20	Caloigne	26	Huyot	25
1808....	Guillemot	21	Rutxhiel	28	Leclerc	22
1809....	Langlois	30	Cortot	21 1/2	Chatillon	26
1810...	Drolling	23 1/2	Auguste	21	Gautier	20
1811....	Abel de Pujol	26	David d'Angers	22	Provost	29
1812....	Pallière	23 1/2	Rude	27	Suys	28
1813....	Forestier	27	Pradier	21 1/2	Caristie	29
1814....	Vinchon	26 1/2	Petitot	20	Landon	23 1/2
	»		»		Destouches	25
1815....	Allaux	30	Ramey	18 1/2	Dedreux	27
1816....	Thomas	24 1/2	Roman	23	Van Cléemputte	21
1817....	Cogniet (Léon)	22 1/2	Lebœuf-Nanteuil	24 1/2	Garnaud	21
1818....	Aug. Hess	22	Seurre	23	(Pas de prix.)	
1819....	Dubois	28	Dixmier	25	Callet	28
	»		»		Lesueur	25
1820....	Contant	27	Jacquot	26	Villain	21 1/2
1821....	Court	24	Lemaire	23	Blouet	25 1/2
1822....	(Pas de prix.)		(Pas de prix.)		Gilbert aîné	29
1823....	A. Debay	19	Dumont	22	Duban	24 1/2
	Bouchot	23	Duret	19	»	
1824....	Larivière	26	Seurre (Emile)	25 1/2	Labrouste (Henry)	23
1825....	Norblin	29 1/2	(Pas de prix).		Duc	23
1826....	Feron	24 1/2	Desprez	27	Vaudoyer	23
1827....	Dupré	24	Lanno	27 1/2	Th. Labrouste	28
	»		Jaley	25 1/2	»	
1828....	(Pas de prix.)		Dantan aîné	29 1/2	Delannoy	28
1829....	Bezard	29 1/2	Debay (J.)	27	Constant-Dufeux	28
	Vauchelet	27 1/2	»		»	
1830....	Signol	26	Husson	27	Garrez	28
1831....	Schopin	27	(Pas de prix.)		Morey	25 1/2
1832....	Flandrin	23	Brian	27	Leveil	26
	»		Jouffroy	26	»	
1833....	Roger	26	Simart	27	Baltard	28
1834....	Jourdy	29	(Pas de prix.)		Lequeux	28
1835....	(Pas de prix.)		(Pas de prix.)		Famin	26
1836....	Papety	21	Bonnassieux	26	Boulanger	29
	Blanchard	22	Ottin	25	Clerget	26
1837....	Murat	30	Chambard	26	Guenépin	30
1838...	Pils	22 1/2	Vilain	20	Uchard	29
1839....	Hébert	21 1/2	Gruyère	25	Lefuel	28 1/2
1840....	Brisset	30	(Pas de prix.)		Ballu	23
1841....	Lebouy	28 1/2	Diebolt	25	Paccard	28
	»		Godde	20	»	
1842....	Biennourry	19	Cavelier	28	Titeux	28
1843....	Damery	20	Maréchal	25 1/2	Tetaz	25 1/2
1844....	Barrias	22 1/2	Lequesne	26	Desbuisson	28
1845....	Benouville	24	Guillaume	23	»	
	Cabanel	22	(Pas de prix.)		Normand	24
1846....	(Pas de prix.)		Perraud	28	André	28
1817....	Lenepveu	28	Maillet	24	»	
	»		Thomas	24	Garnier	23
1818....	(Pas de prix.)		Roguet	25	Lebouteux	30
1849....	A.-G. Boulanger	25	Gumery	23 1/2	Louvet	28 1/2
1850....	Baudry	22	»		»	
	Bouguereau	24 1/2	Bonnardel	27 1/2	Ancelet	22
1851....	Chiffard	26 1/2	Crauk	24	»	
	»		Lepère	25	Ginain	27
1852....	(Pas de premier prix.)		»		»	
1853....	»		(Pas de premier prix.)		Diet	26
1854....	Giacomotti	24 1/2	Carpeaux	27 1/2	Bonnet	26 1/2
	Maillot	28	»		Vaudremer	25
	Levy	28	»		»	
1855....	(Pas de premier prix.)		Chapu	22	Daumet	29
			Doublemard	29	»	
1856....	Clément	30	Maniglier	29 1/2	Guillaume	30
	Delaunay	28 1/2	»		»	
1857....	Sellier	27 1/2	Tournois	27 1/2	Heim	27 1/2
1858....	Henner	29 1/2	(Pas de prix.)		Coquart	27 1/2
1859....	Ulmann	30	Falguière	28 1/2	Boitte	29
	»		Cugnot	24	Thierry	29 1/2
1860....	Michel	27	Barthélemy	27	Joyau	29 1/2
1861...	Lefebvre	27	Sanson	27 1/2	Moyaux	26
1882....	(Pas de prix.)		Hiolle	28 1/2	Chabrol	27
1863....	Layraud	30	Bourgeois	25	Brune	24 1/2
	Monchablon	28 1/2	»		»	

Si l'on remonte plus haut, on trouve de 1774 à 1806 trente-deux peintres et sculpteurs ayant tous obtenu le grand prix avant l'âge de 25 ans. Nous en citerons quelques-uns :

1774.	Louis David, peintre, a obtenu le prix à	25 ans.
1776.	Regnault, peintre	23
1782.	Carle Vernet, peintre	24
1784.	Drouais, peintre	20 1/2
	Chaudet, sculpteur	21
1789.	Girodet, peintre	23
	Meynier, peintre	23
1790.	Lemot, sculpteur	17 1/2
1792.	Tannay, sculpteur	24
1797.	Guérin, peintre	23
1801.	Ingres, peintre	20 1/2
1802.	Bartholini, sculpteur	22
1803.	Blondel, peintre	21

En appelant à concourir au grand prix de Rome tous les jeunes artistes, *qu'ils soient ou non élèves de l'École*, le décret du 13 novembre rentre pleinement dans l'intention des fondateurs de ce prix; en faisant juger les œuvres des concurrents par un jury désigné par le sort sur une liste d'artistes ayant obtenu des distinctions méritées, et dans laquelle seront placés nécessairement les noms de tous les membres de l'Académie des beaux-arts, le décret du 13 novembre rend à cette institution du grand prix une énergie qu'elle avait perdue. En faisant juger les concurrents par leurs pairs, c'est-à-dire les peintres par des peintres, les sculpteurs par des sculpteurs, et les architectes par des architectes, ayant tous fourni des gages de leur mérite, les garanties les plus sûres sont données aux jeunes gens et au public. Débarrassés de la préoccupation de se conformer aux doctrines exclusives d'un corps de professeurs juges des travaux de leurs élèves, ceux-ci pourront retrouver cette activité intellectuelle nécessaire au développement de l'artiste, et poursuivre les voies nouvelles que leur ouvriront leurs goûts et leurs aptitudes. En étendant le programme des cours et en rendant ces cours obligatoires, en installant des ateliers dans l'École même, le décret du 13 novembre fortifie et assure l'enseignement. En nommant les professeurs et ouvrant d'ailleurs des salles à tous ceux qui voudront développer une partie de l'étude des arts, le décret du 13 novembre évite l'abaissement de l'enseignement, abaissement inévitable lorsque cet enseignement est livré à un corps de professeurs se recrutant lui même; car il est évident que jamais ce corps ne fera entrer dans son sein un homme ayant des doctrines étrangères aux siennes, et qu'il sera plutôt disposé à choisir au-dessous qu'au dessus de lui. En mettant la surveillance de l'enseignement entre les mains d'un conseil supérieur renouvelable tous les ans par fractions, le décret du 13 novembre met l'École des beaux-arts en garde contre ces doctrines étroites et absolues si funestes au développement des arts.

Qu'il me soit permis, en terminant, de dire à Votre Majesté que ce n'est point sans un profond sentiment de tristesse que je me suis livré à des critiques à l'égard d'une classe de l'Institut, moi qui, personnellement, professe pour cette compagnie un véritable culte et qui tiens à elle par un lien de confraternité. Mais du moment que mon

silence a donné lieu à une interprétation blessante pour le gouvernement de l'Empereur, j'ai dû rétablir la vérité des faits si étrangement défigurés par l'erreur ou la passion.

Je fais des vœux bien sincères pour que les membres qui ont signé la protestation dans un premier mouvement de susceptibilité, qui, tous, sont dévoués à l'Empereur et à son gouvernement, envisagent la question de réforme sanctionnée par le décret du 13 novembre 1863 telle qu'elle doit être envisagée, c'est-à-dire en dehors de toute considération de personnes et de système; je désire qu'ils se pénètrent de la pensée libérale et progressive qui l'a dictée, et qu'ils viennent prêter à l'administration le concours de leur expérience et de leur renommée pour la réalisation de mesures réclamées depuis longtemps et devenues plus que jamais urgentes en présence de l'activité croissante de notre siècle. Si le gouvernement de Votre Majesté n'a pas cru devoir confier plus longtemps à l'Académie des beaux-arts, comme corps, la direction des études, il a dû compter sur la coopération des hommes éminents qui font partie de cette compagnie; et la preuve qu'il y compte, c'est qu'il les a appelés tout d'abord au sein du conseil supérieur dans l'organisation intérieure de l'École, et qu'ils seront tous inscrits en première ligne sur la liste du jury.

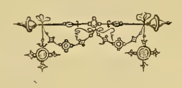
Votre Majesté a donné des gages assez éclatants de l'intérêt qu'elle attache à la prospérité des arts, pour que tous les hommes de bonne volonté s'empressent de la seconder dans une aussi noble entreprise; mais si l'appel du gouvernement n'était pas entendu, s'il rencontrait un refus de concours chez les membres de l'Académie des beaux-arts, tout en regrettant d'être privé d'auxiliaires et de collaborateurs aussi autorisés, je n'en poursuivrais pas moins l'accomplissement de l'œuvre du décret du 13 novembre avec la persévérance et la fermeté qui seules peuvent assurer le succès de semblables réformes.

Je suis avec respect, sire, de Votre Majesté le très-humble et très-dévoué serviteur et sujet.

Le maréchal de France, ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts,

VAILLANT.

On se rappelle que, par une note insérée au *Moniteur* du 28 décembre dernier, le gouvernement a fait connaître qu'il ne serait rien changé ni à l'esprit ni aux termes du décret du 13 novembre 1863.



L'Académie des beaux-arts a adressé la lettre suivante au ministre de la maison de l'Empereur et des beaux-arts :

Monsieur le Ministre,



otre Excellence a fait insérer dans le *Moniteur* du 6 janvier la *Protestation* et le *Mémoire* de l'Académie des beaux-arts, contre le décret du 13 novembre, ainsi que la *Réponse* que vous avez mise sous les yeux de Sa Majesté l'Empereur. Vous avez cru devoir porter la question devant le public : l'Académie se félicite de voir donner par là à ses protestations plus de force et plus de solennité.

A la vérité, monsieur le Ministre, votre réponse met directement en cause l'Académie, qui croit nécessaire, non pas de se défendre, mais de rectifier certaines assertions : elle le fera avec le calme et la modération dont elle ne se départira jamais, quelles qu'aient été les rigueurs dont on a usé envers elle.

Votre Excellence s'étonne d'abord de ne pas lire à la suite de la protestation les signatures de ceux qui l'ont votée. Vous savez, monsieur le Ministre, vous qui appartenez à une académie illustre, que les cinq classes qui composent l'Institut de France confient à leurs secrétaires perpétuels la signature de leurs actes, de leurs procès-verbaux, de leur correspondance, et qu'un vote *unanime* est l'expression la plus imposante de la pensée d'une Académie. Cette unanimité a été constatée par un procès-verbal, auquel est annexée la liste des *trente-sept* membres présents à la séance, comme on peut s'en assurer en consultant nos registres. Qu'il nous soit donc permis de conserver au moins nos usages.

La première partie de votre réponse, monsieur le Ministre, concerne la légalité du décret. Nous ne pouvons plus vous suivre sur ce terrain, puisque l'Académie a déféré le décret à Sa Majesté l'Empereur devant son Conseil d'État, par un pourvoi voté à l'*unanimité* le 2 janvier, inscrit au greffe du Conseil le 4. De hautes convenances nous obligent à attendre, sans rien préjuger, les conclusions du Conseil d'État.

Quant aux appréciations qui sont étrangères à la légalité, nous représenterons les principales à Votre Excellence, afin d'éclairer sa propre conscience : ce soin nous eût été rendu plus facile, monsieur le Ministre, si, après avoir entendu les opinions hostiles à l'Académie, vous aviez jugé à propos d'entendre aussi un corps compétent en matière d'art, que vos prédécesseurs ont consulté quelquefois avec fruit. Vous citez l'exemple de M. le comte de Montalivet, ministre de l'intérieur : cet exemple, au lieu de tourner contre nous, ne rappelle-t-il pas plutôt quels égards M. de Montalivet avait témoignés à l'Académie dans cette circonstance? Il est certain qu'en 1831 les membres de l'Académie des beaux-arts refusèrent de s'associer isolément à des réformes dont l'Académie entière aurait dû être saisie, car la commission était composée par moitié d'artistes qui n'appartenaient pas encore à l'Institut; mais vous dites vous-même, monsieur le Ministre, que ces artistes, partisans des réformes, ont presque tous été appelés plus tard dans le sein de l'Académie. Puisque, depuis trente-deux ans, les idées ont fait de tels progrès, puisque les partisans des réformes siégent aujourd'hui parmi nous, est-on fondé à dire que l'Académie de 1863 aurait fait ce qu'a fait l'Académie de 1831? A-t-on le droit d'affirmer qu'elle aurait refusé son concours? N'était-il pas plus na-

turel de consulter l'Académie? Si elle repoussait toute amélioration, il était temps d'agir sans elle et de la traduire devant l'opinion publique; si, au contraire, elle s'associait à vos projets, quelle force et quelle garantie pour votre administration! Or, nous pouvons le proclamer hautement, non-seulement l'Académie aurait consenti à des réformes, mais elle en aurait indiqué elle-même, si ses règlements ne lui imposaient pas le devoir d'attendre que le gouvernement l'y invite. Elle aurait proposé des réformes sages, praticables, vraiment libérales, plus libérales que celles qu'on vient de faire et qui tendent à tout concentrer dans les mains de l'administration, à l'affranchir d'un salutaire contrôle et à constituer une sorte de dictature des beaux-arts.

Vous n'auriez point douté des sincères intentions de l'Académie, monsieur le Ministre, si, au lieu de remonter à 1831, vous vous étiez simplement reporté à cinq années en arrière. En 1858, l'Académie des beaux-arts fit un rapport sur le remarquable ouvrage de M. le comte de Laborde, intitulé : l'*Union des Arts et de l'Industrie*. Ce rapport a été adressé à trois ministres, sur leur demande; il est dans les archives de votre ministère, il a été imprimé! L'Académie émettait alors le vœu qu'on créât une *chaire d'histoire et de littérature comparée* à l'École des beaux-arts; qu'on y établît une *école de gravure en taille-douce*, qu'on y fondât une *école pratique*, mais supérieure, *de peinture et de sculpture*, qui satisfaisait aux besoins du temps avec plus de mesure que le système des triples ateliers. Ces progrès, réalisés aujourd'hui avec une exagération qui peut les compromettre, n'eût-il pas été juste d'en rapporter l'initiative à l'Académie? M. le comte de Nieuwerkerke, aujourd'hui surintendant des beaux-arts, aurait pu mieux que personne porter ces faits à votre connaissance, puisqu'il faisait partie de la commission que l'Académie avait chargée de rédiger le rapport de 1858.

L'Académie doit faire remarquer surtout à Votre Excellence qu'il existe dans votre réponse une confusion trop fréquente entre l'*École* des beaux-arts et l'*Académie* des beaux-arts. Vous imputez à l'Académie les abus que vous supposez s'être introduits dans l'École; vous croyez que l'Académie *professe, ouvre des cours;* vous lui attribuez tantôt le *monopole de l'enseignement*, tantôt *l'affaissement des études;* et le public, qui lit ces accusations, pourrait être entraîné dans la plus singulière erreur! L'Académie n'enseigne pas, elle juge, et si son influence s'exerce, c'est par l'autorité individuelle des membres qui la composent. Elle ne s'occupe point des études, ne dirige aucun cours, ne prétend à aucune surveillance. L'École des beaux-arts, au contraire, est une école du gouvernement, aussi nettement séparée de l'Académie des beaux-arts que l'École polytechnique l'est de l'Académie des sciences ou l'École normale de l'Académie française. Les professeurs de l'École des beaux-arts, avant le décret, formaient une corporation particulière; ils se recrutaient eux-mêmes, et si leur choix se portait souvent sur des membres de l'Institut, c'est parce que l'Institut possède dans son sein des maîtres expérimentés qu'on jugeait dignes d'enseigner l'art qui les avait illustrés. C'est ainsi que le collége de France peut se recruter parmi les membres de l'Académie des belles-lettres ou de l'Académie des sciences; c'est ainsi que la Sorbonne, le Muséum, la Bibliothèque impériale peuvent choisir la plupart de leurs professeurs dans les diverses classes de l'Institut. Cependant on n'a jamais cru pour cela que ces grands établissements dépendaient de telle ou telle Académie. L'École des beaux-arts est absolument dans le même cas.

Ce qui appartient à l'Académie, en vertu des lois du 3 brumaire et du 15 germinal an IV, ce sont les grands prix de Rome, c'est le jugement des concours pour ces grands

prix, c'est la direction morale de l'École de Rome par le jugement des envois des pensionnaires. Voilà ce qu'elle réclame, voilà ce qu'elle défend, non comme *un privilége,* car elle engage par là son repos et sa responsabilité, mais comme un devoir sacré qu'elle ne peut déserter sans compromettre les intérêts des jeunes artistes et l'avenir de l'art français.

Si vous envisagez les faits sous cet aspect, qui est le véritable, vous comprendrez, monsieur le Ministre, que les faits ont répondu d'avance aux reproches qui nous sont adressés, et qu'il est regrettable que l'on ait été conduit à confondre ainsi les choses les plus distinctes par leur nature et leur constitution. Peut-être un détail matériel a-t-il contribué à accréditer cette confusion. L'Académie des beaux-arts n'ayant point, dans le palais de l'Institut, de local capable de contenir tous les concurrents aux prix de Rome, est obligée d'emprunter les bâtiments de l'École des beaux-arts. Mais c'est réellement au siége de l'Académie que devraient avoir lieu les épreuves, les expositions, les jugements; c'est au budget de l'Académie que la loi des finances inscrit les sommes nécessaires pour subvenir aux frais des concours.

C'est également une erreur de croire, monsieur le Ministre, que les seuls élèves de l'École des beaux-arts de Paris pouvaient jadis disputer les grands prix et que vous preniez une mesure libérale et nouvelle en déclarant tout Français apte à concourir. Si l'article 5 du règlement de l'Académie avait été mis sous les yeux de Votre Excellence, elle aurait vu que tout Français ou naturalisé Français, âgé de moins de trente ans, de quelque école qu'il sortît, sous quelque maître qu'il eût étudié, pouvait concourir aux grands prix de Rome. Il était difficile d'ouvrir une carrière plus vaste, plus digne de cette belle récompense nationale que l'Institut était chargé de décerner. Si Votre Excellence considère de nouveau les listes des lauréats, elle reconnaîtra que si la plupart sortaient des ateliers de membres de l'Institut, un nombre notable, cependant, étaient élèves de professeurs qui n'appartenaient point à l'Académie, et que plusieurs lauréats étaient étrangers à l'École de Paris et arrivaient directement de la province.

Enfin, monsieur le Ministre, pour ne pas prolonger une discussion que nous ne pouvions décliner sans manquer à notre dignité, nous ne nous arrêterons point à certaines expressions qui auraient pu blesser l'Académie, mais qui ne l'ont ébranlée ni dans le sentiment ni dans l'accomplissement de son devoir. Nous croyons rester fidèles à notre mission en prenant plutôt la défense des lauréats, les uns qu'on vous a dépeints comme des *médiocrités patientes,* quoiqu'ils soient aujourd'hui des artistes savants et distingués que l'État est heureux d'employer; les autres, que vous nous reprochez de soustraire à la conscription *en éludant la loi,* comme si l'article 14 de la loi même du recrutement ne se prêtait pas généreusement à ménager à la France les talents dont le succès précoce garantit l'avenir. Nous plaiderons surtout la cause des pensionnaires de l'École de Rome, que, sur le témoignage peu sérieux d'un jeune peintre de vingt-cinq ans, étranger à l'École, on vous représente comme soumis à un régime *qui engraisse leur corps et anéantit leur âme;* encore n'osons-nous répéter textuellement toutes les expressions que cite le *Moniteur.* L'histoire de l'École de Rome depuis un siècle répond victorieusement à de pareilles assertions. L'Académie ne peut que rappeler à Votre Excellence que les artistes qui ont étudié à la villa Médicis ont de tout temps assez honoré leur pays par leurs œuvres pour mériter moins de sévérité de la part du ministre qui est le protecteur des arts et le gardien de l'honneur des artistes français.

Au moment où nos lauréats sont si cruellement traités dans leur patrie, une lettre de Rome nous apprend que M. le marquis de Cadore, chargé d'affaires de France,

vient de demander à M. le directeur de l'École de Rome les statuts et les règlements de cette École, afin de les transmettre au gouvernement de Sa Majesté britannique, l'Angleterre voulant fonder à Rome un établissement imité du nôtre. Un pareil fait est plein d'enseignement, et l'Académie n'hésite pas, monsieur le Ministre, à le signaler à votre attention.

Délibéré et rédigé en commission, adopté par l'Académie, à *l'unanimité* des trente-cinq membres présents, dans sa séance du 23 janvier 1864.

Copie certifiée conforme,

Le secrétaire perpétuel,

BEULÉ.



RÈGLEMENT DE L'ÉCOLE IMPÉRIALE ET SPÉCIALE DES BEAUX-ARTS

Au nom de l'Empereur,

Le maréchal de France, ministre de la maison de l'Empereur et des beaux-arts,

Vu le décret en date du 13 novembre 1863, portant organisation de l'École impériale et spéciale des beaux-arts;

Sur l'avis du conseil supérieur et la proposition du surintendant des beaux-arts,

Arrête :

Est approuvé le règlement ci-après de l'École impériale et spéciale des beaux-arts.

RÈGLEMENT

DE L'ÉCOLE IMPÉRIALE ET SPÉCIALE DES BEAUX-ARTS.

TITRE Ier.

De l'inscription à l'École.

1. Tous les jeunes gens qui désirent, soit faire partie d'un des ateliers de l'École, soit suivre les cours qui y sont professés, doivent, préalablement, se faire inscrire au secrétariat et justifier de leur âge et de leur qualité de Français, ou, s'ils sont étrangers, de l'autorisation du ministre de jouir de l'enseignement donné à l'École.

2. S'ils veulent travailler dans un atelier, ils désignent, en se faisant inscrire, le professeur sous la direction duquel ils désirent être placés. Si toutes les places de l'atelier choisi par eux sont remplies, et s'ils persistent à vouloir y entrer, ils sont inscrits comme aspirants.

Leur choix une fois fait, ils doivent se faire agréer par le professeur, à titre d'élèves ou d'aspirants.

Des ateliers.

3. Les professeurs chargés de la direction des ateliers déterminent eux-mêmes les épreuves que doivent subir les jeunes gens pour y être admis; ils sont seuls juges de ces épreuves.

4. Ils reçoivent autant d'élèves que les locaux qui leur sont fournis par l'administration peuvent en contenir.

5. Ils sont autorisés à ne pas conserver dans leurs ateliers les élèves qui, après une expérience faite, ne leur paraissent pas doués d'une aptitude suffisante pour profiter de leur enseignement. Dans ce cas, l'exclusion de l'atelier est prononcée par le directeur de l'École sur un rapport motivé du professeur; mais l'élève a toujours le droit de se présenter à un des autres ateliers, en se conformant d'ailleurs aux prescriptions de l'article 2.

Des expositions.

6. Chaque année, les professeurs chargés de la direction des ateliers de peinture, sculpture, gravure en taille-douce et gravures en médailles et pierres fines, font un choix parmi les œuvres des élèves dont l'instruction leur est confiée. Ces travaux sont exposés publiquement et des récompenses sont accordées à tous ceux qui ont donné des preuves de mérite.

Les ateliers placés en dehors de l'École ne prennent pas part à cette exposition, dont le but est de faire connaître à l'administration quels services a rendus l'enseignement donné dans les ateliers.

Des études du soir.

7. Tous les soirs, deux salles d'études sont mises à la disposition des élèves qui en ont fait la demande au directeur. L'admission dans ces salles est acquise à la suite d'un concours de places.

8. Chaque trimestre, il est fait, entre ces élèves, un concours d'études, alternativement d'après l'antique et d'après nature.

9. Les graveurs en taille-douce et les graveurs en médailles et pierres fines attachés aux ateliers de l'École peuvent y prendre part.

10. Des récompenses sont accordées par suite de ces concours; elles consistent en médailles de 2e et 3e classe.

Des cours professés à l'École.

11. Tous les cours professés à l'École peuvent être suivis, non-seulement par les jeunes gens inscrits à l'École, soit en qualité d'élèves, soit comme aspirants, mais aussi par toutes les personnes se livrant à l'étude des arts. A cet effet, les uns et les autres reçoivent, au secrétariat, une carte d'admission.

12. Cette carte donne également entrée à la bibliothèque ainsi qu'aux leçons faites par les personnes autorisées à professer temporairement dans les salles de l'École.

13. Les cours ont lieu du 1[er] novembre au 30 avril.

Des concours dans les sections de peinture, sculpture et gravure en médailles et pierres fines.

14. Dans le courant du mois d'avril, il est fait un concours entre les élèves des ateliers de l'École et les élèves des ateliers placés en dehors qui veulent y prendre part. Ce concours se compose de deux épreuves, qui consistent, la première en une esquisse dont le sujet est donné par le conseil supérieur, la deuxième en une figure peinte ou modelée.

Le directeur de l'École annonce l'ouverture de ce concours huit jours avant le moment où il doit avoir lieu.

Sont seuls admis à prendre part à la deuxième épreuve les élèves classés les dix premiers dans l'épreuve de l'esquisse.

15. Les récompenses attachées à ce concours consistent en médailles de 1[re] classe.

16. Dans le courant du mois d'octobre, il est fait un concours semblable à celui du premier semestre indiqué à l'article 14 entre les élèves de l'École et les élèves des ateliers placés en dehors qui veulent y prendre part. Ce concours peut donner lieu, dans chaque section, à trois prix, lesquels consistent en une médaille de 1[re] classe et une indemnité en argent.

17. Ces concours semestriels sont jugés par un jury composé de neuf membres tirés au sort sur une liste d'artistes, membres de l'Institut ou décorés de l'ordre de la Légion d'honneur pour leurs œuvres ou ayant obtenu au moins une médaille de 1[re] classe aux expositions des Beaux-Arts.

18. Pour être admis au deuxième concours semestriel, les élèves doivent subir une épreuve préalable sur la perspective, l'anatomie, l'histoire et l'archéologie, l'histoire de l'art et l'esthétique.

19. Sont dispensés de l'examen d'histoire générale les élèves pourvus du diplôme de bachelier ès lettres.

20. Il y a à chaque semestre un concours de compositions esquisses :

Pour les peintres, alternativement dessinées et peintes ;

Pour les sculpteurs et les graveurs en médailles, alternativement dessinées et modelées.

21. Les concours du torse et de la tête d'expression ont lieu comme par le passé, et à des époques qui sont fixées par le directeur de l'École, entre les élèves ayant déjà obtenu, soit des seconds prix, soit des premières médailles.

Grande médaille d'émulation.

22. Il est accordé à l'élève peintre, sculpteur, graveur en taille-douce, et graveur en médailles et pierres fines, qui a remporté le plus de récompenses dans les diverses épreuves de l'année scolaire, un prix qui prend le nom de « Grande médaille d'émulation. »

L'importance de chacune de ces récompenses est déterminée ainsi qu'il suit :

La 3[e] médaille .... 1 valeur.

La 2[e] médaille .... 2 valeurs.

La 1re médaille	3 valeurs.
L'admission au concours définitif pour le grand prix	5 valeurs.
Le 2e accessit à ce concours	7 valeurs.
Le 1er accessit à ce concours	9 valeurs.

TITRE II.

Dispositions spéciales à l'architecture. — Conditions d'admission.

23. Tout élève en architecture, sur sa déclaration de vouloir prendre part aux concours d'admission à l'École et sur le dépôt qu'il aura fait à la direction de cet établissement de son acte de naissance, sera inscrit sur les registres à titre d'aspirant.

Cette inscription lui donne le droit d'assister à tous les exercices de l'École et aux concours d'admission.

24. Les élèves de la section d'architecture sont répartis en deux classes : seconde et première.

Leur nombre dans chaque classe n'est pas limité.

Conditions de l'admission en seconde classe.

25. Pour entrer en seconde classe, les aspirants doivent prouver :

1° Qu'ils ont des connaissances en histoire générale;

2° Qu'ils possèdent les éléments de mathématiques;

3° Qu'ils ont acquis en géométrie descriptive des connaissances suffisantes pour tracer les projections géométrales d'un détail d'architecture et qu'ils peuvent faire une étude d'ornementation et de dessin.

La preuve de ces divers degrés d'instruction s'établit au moyen de compositions et d'examens oraux qui ont lieu et sont jugés successivement dans les deux derniers mois de chaque année.

Sont exempts de la première épreuve les aspirants pourvus du diplôme de bachelier ès lettres;

Des première et deuxième épreuves, ceux qui sont pourvus du diplôme de bachelier ès sciences.

26. Les élèves ainsi admis prennent place à la suite des élèves inscrits déjà en seconde classe, et d'après l'ordre que leur ont assigné les épreuves qu'ils ont subies.

Listes d'appel pour les concours de seconde classe.

27. Les listes d'appel sont dressées pour les élèves déjà admis d'après le nombre des valeurs qu'ils ont obtenues dans les compositions antérieures, et, pour les aspirants nouvellement reçus à titre d'élèves, d'après l'ordre ci-dessus indiqué.

Dans les compositions, avant la dictée du programme, les élèves appelés prennent la place que leur rang leur assigne.

Compositions et examens en seconde classe.

28. Trois fois par an il y a dans chacun des trois premiers trimestres :

Une composition en mathématiques, suivie d'un examen;

Une composition en perspective, suivie d'un examen;

Une composition en histoire de l'art et esthétique.

Quatre fois par an il y a :

Des compositions de construction dans l'ordre suivant :

Une composition et examen de construction en pierre, examen de géométrie descriptive et géologie;

Une composition de construction en charpente et examen.

Une composition de construction en fer et examen;

Une composition de construction générale suivie d'examen, et un examen de physique et de chimie élémentaires, de comptabilité et application sur les chantiers.

Quatre fois par an, au commencement de chaque trimestre, il y a :

Une composition en dessin de figure et ornement.

Tous les mois, composition d'architecture, alternativement en esquisses et en projets rendus.

Récompenses accordées aux élèves de seconde classe.

29. Les élèves peuvent obtenir, dans les compositions de mathématiques, perspective, construction, histoire de l'art et esthétique, des médailles de troisième classe et des premières mentions; les compositions d'architecture et les compositions en dessin ne donnent droit qu'à des premières et des secondes mentions.

30. Dans les compositions donnant lieu à l'obtention d'une médaille, l'élève qui n'a obtenu qu'une mention peut concourir de nouveau pour obtenir une médaille.

Dans les compositions d'architecture, les mentions peuvent être cumulées.

31. Il est affecté à l'élève architecte de seconde classe, qui a remporté le plus de récompenses dans les diverses épreuves de l'année scolaire, un prix dit *prix Muller Sœhnnée*, du nom de son fondateur.

Pour l'obtention de ce prix, il est tenu compte des récompenses obtenues tant dans les compositions que dans les concours, ainsi qu'il est expliqué à l'article 35.

Admission en première classe.

32. Pour passer de la deuxième à la première classe, un élève doit avoir obtenu en mathématiques, perspective, histoire de l'art et esthétique, et, dans chaque composition de construction, une troisième médaille ou une première mention. Dans la composition du dessin de figure ou d'ornement, il doit avoir obtenu une première ou deux secondes mentions; enfin, dans les compositions d'architecture, il faut qu'il ait eu trois premières mentions ou six secondes, à la condition toutefois que deux au moins des secondes aient été obtenues sur projet rendu.

Exercices spécialement affectés aux élèves de première classe.

33. Ces exercices consistent en composition d'architecture, en un concours d'ornement donnant droit au prix Rougevin, et en concours pour les grands prix.

Les compositions d'architecture ont lieu tous les mois, savoir : six compositions sur projets rendus et six compositions sur esquisses.

Récompenses accordées aux élèves de première classe.

34. Les récompenses attribuées aux concours ordinaires d'architecture en première classe consistent en premières et secondes médailles, lesquelles peuvent être cumulées.

35. L'importance des médailles et des autres récompenses obtenues dans les divers concours est ainsi fixée :

La 3e médaille, attribuée aux élèves de la 2e classe......	1 valeur.
La 2e médaille, attribuée aux élèves de la 1re classe.....	2 valeurs.
La 1re médaille, et l'accessit Rougevin................	3 *idem.*
Le prix Rougevin....................................	4 *idem.*
L'admission au concours définitif pour le grand prix, à la condition que le projet aura été rendu et exposé......	5 *idem.*
Le 2e accessit à ce concours.........................	7 *idem.*
Le 1er accessit à ce concours.........................	9 *idem.*

Grande médaille d'émulation.

36. Il est affecté à l'élève de 1re classe qui a remporté le plus de récompenses dans les diverses épreuves de l'année scolaire un prix qui prend le nom de « Grande médaille d'émulation. »

Pour l'obtention de ce prix, il tient compte des récompenses remportées, tant dans les compositions mensuelles et concours pour le prix Rougevin que dans le concours pour les grands prix, et chacune pour la valeur déterminée à l'article 35 ci-dessus.

L'élève qui a remporté une première fois la grande médaille d'émulation ne peut plus l'obtenir que s'il a réuni dans l'année une somme de valeurs supérieure de cinq à celle qu'il avait obtenue l'année précédente.

TITRE III.

Dispositions générales.

37. Le directeur est chargé de veiller à l'exécution des mesures contenues dans le présent règlement et de celles qui seront prises soit dans l'intérêt de l'ordre à observer dans les salles ou ateliers de l'École, soit pour la bonne tenue des élèves, non-seulement pendant les leçons des professeurs, mais aussi dans les cours et dépendances de l'établissement.

Le directeur règle la durée des séances de lecture à la bibliothèque, le mode de communication des ouvrages aux personnes qui y ont accès et les précautions à prendre dans l'intérêt des collections, des livres et des manuscrits. Il en est de même pour l'accès aux modèles de charpente qui sont laissés à l'étude des élèves, et aux salles renfermant les moulages.

Paris, le 14 janvier 1864.

Maréchal VAILLANT.

Pour ampliation :

Le surintendant des beaux-arts,

Comte de NIEUWERKERKE.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

GALERIE DE MM. PEREIRE[1]

VII.



Il y a de superbes Rembrandt dans les collections particulières de Paris, il n'y en a pas qui soit de plus belle qualité que celui de la galerie de M. Émile Pereire. C'est le portrait catalogué par Smith, n° 349, comme représentant Juste-Lipse, le célèbre philologue et philosophe, né en 1547, mort en 1606. A la vente du cardinal Fesch, Rome 1845, la même dénomination fut conservée à ce personnage, dans le catalogue rédigé par M. George. Mais cependant, le portrait étant peint d'après nature, sans aucun doute, il ne représente donc point Justus Lipsius, mort trente-huit ans avant la date qui accompagne la signature du tableau, — 1644.

De grandeur naturelle[2], vu jusqu'à mi-jambes, le corps un peu tourné

1. Voir la livraison précédente.

2. La toile a environ 1 mètre 30 centim. de haut sur 1 m. 10 c. de large.

vers la droite, la tête presque de face, l'homme est assis sur un fauteuil de cuir à clous dorés. De la main gauche il feuillette un in-folio ouvert sur une table, où se trouvent d'autres livres et une écritoire; un de ces livres a pour titre : *Institutions de Calvin*. De la main droite, abandonnée sur la cuisse, il tient des lunettes. La tête, énergique et très-caractérisée, est couronnée d'une petite calotte au sommet. Une plume, noircie par l'encre, est posée entre l'oreille et la tempe, comme au cran d'une patère. Le modèle était donc certainement un écrivain, un savant, un philosophe, une espèce de réformateur. Ses traits anguleux, son teint basané, son œil profond, trahissent les fatigues du travail intellectuel. Une large simarre noire, garnie de fourrure, recouvre le costume tout noir. Seulement, une fraise plissée dessine autour du cou un demi-cercle blanc, sur lequel s'enlève le visage. La lumière, ménagée dans tous les accessoires, ne frappe que là, sur ce front méditatif, et sur la main qui touche le livre. La tête qui pense, la main qui agit, c'est tout l'homme que Rembrandt, par un artifice singulièrement expressif, a voulu représenter. Rembrandt est comme cela : il peint le caractère, la vie intime, l'âme. D'autres portraitistes, van Dyck lui-même bien souvent, mais par exemple Rigaud presque toujours, peignent les étoffes, les velours, dentelles et falbalas, qui enveloppent la personnalité de leur modèle. — L'habit ne fait pas l'homme.

On pourrait dire, d'une façon générale, que Rembrandt affectionnait trois gammes de couleur, qui se rapportent aux trois périodes de son œuvre, bien que ces dominantes variées s'entre-croisent parfois dans ses peintures de toutes les époques. D'abord, il est surtout clair et argentin, dans sa première manière, jusque vers 1640. Puis, de 1640 à 1650, il tourne aux tons dorés et fauves, comme la couleur de la peau de lion et de la peau de tigre. Puis, l'or se fonce et brunit dans des tons plus roux. La *Leçon d'anatomie*, la *Ronde de nuit*, les *Syndics*, représentent assez bien ces trois modifications quant à la couleur.

Le portrait de la galerie Pereire appartient à la seconde manière, à la qualité fauve, — 1644, deux ans après la *Ronde de nuit*. C'est le moment de la toute-puissance de Rembrandt. Au commencement, il n'a pas cette magie; à la fin, il n'a plus cette mesure. Pour moi, je ne dirai pas que j'aime mieux Rembrandt à telle date qu'à telle autre. Je l'aime de son commencement à sa fin. Mais cependant la *Ronde de nuit* est peut-être son chef-d'œuvre. Ses portraits les plus extraordinaires sont aussi de ce temps-là, par exemple l'incomparable lady de la galerie van Loon et l'*Homme au faucon* de la galerie du marquis de Westminster, l'un et l'autre datés 1643. La *Femme à l'éventail*, de Buckingham Palace, est de 1641,



Rembrandt pinx^t — Flameng del et sculp^t

UN PORTRAIT DE REMBRANDT

Gazette des Beaux Arts — Imp. A. Salmon Paris

et madame Six, de la galerie Six van Hillegom, est de 1647. Entre ces deux dates tout est parfait. Je sais bien que le portrait de Jan Six, le plus beau de tous les portraits en buste, semble dater des dernières années de l'artiste, quoique Smith suppose qu'il a été peint en 1644 précisément. Je sais bien que les *Syndics* sont de 1661, que la *Famille* du musée de Brunswick et la *Fiancée juive* du musée van der Hoop sont encore postérieures aux *Syndics*, et que ce sont des peintures prodigieuses de fougue, de couleur et de caractère. Mais toutes les mêmes qualités, seulement plus contenues, se trouvent dans la *Ronde de nuit* et dans les œuvres peintes lorsque le maître avait autour de quarante ans.

Notre vieux philosophe avait une femme, — qui est restée en Angleterre. Espérons qu'elle viendra le rejoindre.

En attendant, il a pour proches voisines deux jeunes Hollandaises qui se tiennent fièrement dans ce voisinage périlleux. L'une est peinte par maître Frans Hals, qui craignait à peine Rembrandt, dont il fut certainement d'abord un des inspirateurs et dont il subit ensuite l'influence; l'autre, par maître Aalbert Cuijp, qui eut la chance d'avoir pour père un franc artiste, et qui s'imprégna aussi du génie de Rembrandt; car Rembrandt a rayonné, directement ou indirectement, sur presque tous les peintres de la grande époque hollandaise, même sur Lastman, dont il avait reçu les leçons, même sur les peintres étrangers à son atelier, sur les Ostade et sur Paulus Potter, sur les Ruisdael et sur Hobbema, sur Jan Steen et sur Pieter de Hooch, et sur bien d'autres.

La Femme, de Frans Hals, est de grandeur naturelle, vue jusqu'aux genoux — *kniestuk*, comme disent les Hollandais, — et tournée vers la gauche. Elle porte un costume noir, tout simple; sur la tête, une cornette blanche. Les deux mains, doigts entrelacés, sont abandonnées sur le devant de la taille. Point d'accessoires inutiles : un bijou seulement au corsage.

La tête se modèle grassement sur le fond neutre. Elle est fraîche comme une belle pomme encore attachée à la branche. C'est la santé dans toute son exubérance. Quelque chose de la paysanne, dont le teint s'enfleurit au grand air. Les gens du monde ne doivent pas la trouver très-élégante, mais ça se porte bien, et c'est franc du cœur comme du corps.

Les deux mains unies ensemble sont merveilleuses et rappellent les mains si étonnamment peintes dans le célèbre portrait de Jan Six, par Rembrandt. On ne sait trop comment c'est fait, par quelques touches hardies, qui accusent juste la forme et le mouvement.

Les mains sont une des difficultés de la peinture. On dit avec raison

que le gentilhomme — j'entends l'homme distingué par nature — se reconnaît à la main, — à l'ongle, comme le lion. C'est aussi à la main qu'on connaît la qualité du peintre.

Les belles mains que le Titien donnait à ses nobles de Venise, par exemple au jeune homme qu'on appelle l'*Homme au gant* (n° 473 du Louvre), mais dont une main dégantée s'appuie sur la hanche! Les délicieuses petites mains que le Corrége donnait à ses saintes ou à ses nymphes, par exemple à la sainte Catherine qui reçoit sa bague de fiancée avec le petit Jésus, ou à l'Antiope qui dort sous le regard du satyre, au musée du Louvre, n°s 27 et 28!

Van Dyck également est renommé pour la distinction des mains dans ses portraits, mains délicates et musquées, peu capables d'action, maniérées souvent, presque toujours dans des poses pareilles, et qu'il avait le défaut de peindre soit de chic, soit d'après une nature étrangère à son modèle.

Philippe de Champaigne encore soigne les mains de ses portraits : les mains du cardinal de Richelieu, celles des Religieuses de Port-Royal, n°s 87 et 83 du Louvre, sont admirables pour leurs convenances avec les personnages; mais, d'habitude, ses mains sont mortes et immobilisées comme un plâtre moulé, par exemple dans le portrait d'Arnaud d'Andilly, n° 88 du Louvre.

Le difficile est de faire la main vivante, agile, qui se remue ou qui va se remuer. Vraiment, la main, cet instrument délicat, si compliqué, si adroit, est la merveille de l'organisation humaine, un chef-d'œuvre de mécanique.

Il y a peut-être à dire sur l'invention de la tête humaine, et il n'est pas impossible de lui concevoir des perfectionnements : elle serait plus commode avec des « fenêtres » en haut et par derrière; je conviens que c'est franc de regarder en face; pourtant il serait agréable de voir en arrière, sans se retourner, et d'avoir toujours un œil au ciel, sans lever la tête. Mais, de la main, que critiquer? Elle est bonne pour la caresse et pour le combat, pour ciseler des bijoux et pour enlever des fardeaux; elle a des tournures coquettes ou fières; elle a des grâces imprévues, et quelquefois une irrésistible autorité; elle a une physionomie non moins significative que la structure de la tête ou que les traits du visage. — Cache tes mains, si tu veux cacher tes vices. Montre-moi ta main et je te dirai qui tu es. N'a-t-on pas, en tout temps et en tout pays, pronostiqué la bonne ou mauvaise aventure d'après l'inspection de la main? — De même, d'après une main en peinture, on peut dire le rang de l'artiste qui l'a peinte.

C'est ce caractère et cette physionomie des mains, que Rembrandt a exprimés mieux que ne le fit aucun autre peintre, et sur ce point Frans Hals l'égale presque. Les Hollandais en général, à cause de leur naturel et de leur sincérité, ne sont point embarrassés pour la pose des mains : ils les mettent où il faut, et comme il faut. Chez les peintres emphatiques et maniérés, surtout chez les Carrache et les Bolonais, aussi chez les Français, depuis Lebrun jusqu'à David, on ne voit que des mains qui s'étalent partout et vous piquent des doigts dans l'œil. Nous conseillons aux peintres contemporains d'aller étudier, à la galerie Pereire, les mains de ce superbe portrait de Frans Hals.

L'autre portrait de femme hollandaise est d'un type plus aristocratique ; la tête est fine et spirituelle, la désinvolture élégante, le costume très-riche malgré son austérité : une robe de soie noire ouvragée, des guipures en collerette rabattue, en manchettes relevées, et à la cornette qui couronne gracieusement la chevelure ; une chaîne d'or, des bracelets et quelques bijoux. Le tableau n'est pas signé, mais il porte la date : A° 1636. Aalbert Cuijp avait trente ans, et, outre qu'il connaissait bien Mierevelt, il avait déjà sans doute étudié des peintures de Rembrandt, qui demeurait à Amsterdam depuis six années. Il paraît que la famille Cuijp était assez riche, et Aalbert, bien qu'il habitât Dordrecht, ne fut pas sans aller visiter les autres villes de la Hollande.

Ce portrait, de grandeur naturelle, est vu jusqu'aux genoux. Un second portrait de Cuijp, et qui rappelle encore bien plus Rembrandt, est en buste : Femme assez âgée, pâle et presque de couleur citron. Peinture très-sévère et très-forte, avec la suscription : ÆT. 49. A° 1649. A. *cuijp fecit*. On remarquera qu'ici, comme toujours, Cuijp, lorsqu'il signe en toutes lettres, ne met point de capitale à son nom. Ces signatures en toutes lettres n'appartiennent qu'à sa seconde manière.

Voici une œuvre, bien précieuse, de sa première manière, durant laquelle il signe seulement avec ses deux initiales A. C. ; une marine où il se rapproche de Salomon van Ruisdael, où il songe même à Rembrandt ; elle a encore ceci de curieux, qu'elle montre qu'il fut l'initiateur de son jeune ami Aart van der Neer, avec qui, plus tard, il fit en collaboration quelques tableaux.

C'est à la tombée de la nuit ; le ciel, un peu nuageux, laisse percer les pâles rayons de la lune mi-voilée. Cet effet mystérieux, si souvent reproduit par Aart van der Neer, ce ciel profond et transparent sans être clair, appartiennent donc d'abord à Aalbert Cuijp, au peintre des paysages inondés de soleil, au maître lumineux par excellence, et qu'on surnomme, à juste titre, le Claude hollandais.

Singulier artiste, qui a travaillé dans tous les genres avec une égale supériorité : un des premiers portraitistes, après Rembrandt et à côté de Hals et de van der Helst ; un des premiers peintres d'animaux, à la hauteur de Paulus Potter ; un des premiers paysagistes, au même rang que Ruisdael et Hobbema ; un des premiers marinistes, au même rang que Willem van de Velde ; un des premiers peintres d'intérieurs d'église, avant Emmanuel de Witte, son sectateur ; un des premiers peintres de fruits et d'objets immobiles, au-dessus de Jan David de Heem. Il a même peint des intérieurs avec scènes familières, aussi étonnants que ceux de Nicolaas Maes ou de Pieter de Hooch, par exemple le *Mangeur d'huîtres*, de l'ancienne collection de M. Viardot.

N'est-ce point là une des facultés particulières aux artistes d'un vrai génie ? Ils comprennent tout et ils expriment tout ; la nature entière est leur domaine. Rembrandt faisait aussi le paysage et la marine, le gibier mort, et même un *Bœuf écorché*. Personne n'a mieux peint que Velazquez les poissons et les fleurs.

La marine de Cuijp est presque monochrome, dans le sentiment de van Goien, de Salomon van Ruisdael, quelquefois aussi de Jacob van Ruisdael, même de Rembrandt et de ses sectateurs en paysage, de Philip Koninck entre autres. L'eau, les premiers plans marécageux, les lointains, tout est d'un roux harmonieux, extrêmement fin de ton, avec des dégradations infinies, qui ne sortent point de la gamme dominante. C'est plein d'air, et l'on voit très-loin et très-distinctement dans cette demi-obscurité. La signature A. C. est en bas à droite, sur un bout de terrain.

Ce tableau rappelle assez un paysage très-original de la galerie Suermondt à Aix-la-Chapelle, une *Chaumière au milieu des dunes*, sorte de grisaille rembranesque, évidemment inspirée par les eaux-fortes qu'avait publiées Rembrandt. Nous en connaissons d'autres encore, du même style et du même ton, chez M. Dupper à Dordrecht, chez M. Blokhuijzen à Rotterdam, au musée de Berlin et ailleurs. Seulement ils portent la signature entière, ce qui semble les classer dans une période postérieure, intermédiaire sans doute entre la première manière et la manière décidément personnelle qu'Aalbert Cuijp adopta dans sa maturité et jusqu'à sa fin. — Il faut croire que Rembrandt l'a longtemps tourmenté !

Un grand tableau, de ce style tout personnel à Cuijp, orne un des salons du château d'Arminvilliers. Il est comparable aux chefs-d'œuvre qu'on rencontre dans plusieurs galeries de l'Angleterre et au grand paysage du Louvre (n° 104), avec le pâtre et son troupeau. C'est aussi un troupeau de vaches blondes et brunes, couchées parmi les hauts herbages, dans un paysage radiant.

Un cinquième Cuijp représente le *Départ pour la chasse*. Devant une habitation ombragée d'arbres, un gentleman à cheval, un piqueur et des chiens, dont un grand lévrier jaune. A gauche, la campagne découverte et un ciel de matin. L'exécution de cette peinture est très-soignée, même un peu mince, contre l'habitude du maître, et, malgré la puissance du ton, l'effet paraît sec et un peu métallique.

Je ne crois pas qu'on puisse citer de plus beaux van der Neer que ceux de la collection Pereire, surtout que *l'Effet de nuit*, où l'on remarque des filets de pêcheurs étendus sur des perches au bord de l'eau. Le paysage est doucement éclairé par la lune, qui argente de ses reflets la surface des canaux et jette des tons de perle sur les terrains. Dans les compositions avec de grands massifs d'arbres, la peinture de van der Neer pousse au noir assez souvent, à cause des bitumes dans les ombres; ici, comme le site est découvert, la couleur primitive n'a pas varié dans le clair-obscur et elle a conservé toute sa transparence.

Van der Neer est aussi habile pour les Effets d'hiver que pour les Effets de lune. Il a fait aussi des marines et des paysages ordinaires, sans neige ni glace, et en plein soleil, par exemple une marine de la galerie d'Arenberg, datée de 1644, et qui rappelle à la fois Salomon van Ruisdael et Aalbert Cuijp, par exemple le grand et superbe paysage de la National Gallery de Londres, provenant de la collection Érard, et dont les figures sont peintes par Cuijp, qui a signé en toutes lettres, à côté du double monogramme de son ami : AV DN. — Les van der Neer de la galerie Pereire portent aussi ce monogramme, sans date.

Deux des Jacob van Ruisdael représentent des *Cascades;* l'une, assez froidement peinte, rappelle de trop près van Everdingen; l'autre offre davantage les qualités particulières à van Ruisdael. Quoiqu'on estime beaucoup Ruisdael dans ses Cascades, qui se vendent très-cher, ce n'est pas là cependant qu'il témoigne de sa puissante originalité, puisque, très-probablement, il n'avait jamais vu ces sites norvégiens et qu'il les peignait d'après les dessins que son ami — et peut-être un de ses maîtres — Everdingen avait rapportés des pays septentrionaux. Le génie hollandais a besoin de voir ce qu'il peint. C'est avec un buisson au milieu des dunes, avec un champ de blé, avec une tempête sur le bord des digues de sa Hollande, que Jacob van Ruisdael a fait ses chefs-d'œuvre. J'aime mieux sa moindre Entrée de forêt, ou quelque cabane de bûcheron perdue sous les chênes, que ses plus célèbres Cascades, parmi des rocailles amoncelées et des troncs de sapins foudroyés.

Nous avons là justement un petit *Intérieur de bois*, extrêmement original, et qui appartient à sa première manière. Il est toujours curieux

d'étudier les grands artistes dans leurs commencements. Ils y apportent la franchise de la jeunesse, des impressions neuves et toute la naïveté de leur caractère propre. Vivent les jeunes! Il n'y a guère, dans l'histoire de l'art, que des sauvages comme Rembrandt et Frans Hals qui soient encore meilleurs — si c'est possible — à leur fin qu'à leur début. Raphaël, qui hélas! n'eut pas de vieillesse, Raphaël lui-même n'est peut-être pas si entraînant dans sa troisième manière que dans la première. Pour moi, je préfère la *Belle Jardinière* à la *Sainte Famille* de 1518, et beaucoup de connaisseurs préfèrent le *Mariage de la Vierge,* quoiqu'il soit presque copié du Pérugin, à la fameuse *Transfiguration.*

Au commencement, — in principio, — Ruisdael est d'une énergie farouche. Son coloris est intense, les verts surtout; sa touche est volontaire, et grenée comme un travail de ciseleur. Nous avons, ailleurs, cité de lui plusieurs paysages datés de 1649, les premières dates qu'on connaisse sur ses tableaux; car une de ses eaux-fortes est datée de 1646. Il devait avoir alors autour de vingt ans. La petite *Forêt* de la galerie Pereire est signée du monogramme, sans date; mais elle est certainement de la première époque, de 1649 ou de 1650, au plus tard. Le ciel, orageux et sombre, laisse tomber en certains endroits des rayons égarés qui découpent en clair la cime des arbres, pendant que sur des plans plus rapprochés tout est enveloppé d'ombres. Les dessous de bois sont pleins de mystères. Toute la poésie mélancolique d'un des plus nobles paysagistes du Nord se révèle déjà dans cette petite peinture de sa jeunesse.

Un autre Ruisdael excellent — toujours dans la galerie de M. Émile — représente la *Blanchisserie d'Overveen,* près de Haarlem, campagne plate, que le maître a peinte souvent, avec les prés sur lesquels sont étendues les pièces de toile à blanchir. Il y a des *Blanchisseries d'Overveen,* par van Ruisdael, au musée de La Haye, chez M. Dupper à Dordrecht, chez M. Suermondt à Aix-la-Chapelle, etc.

On trouve encore un cinquième Ruisdael, dans le cabinet de M. Isaac Pereire, — où il y a deux Hobbema. Avec le Hobbema de la galerie de M. Émile, ça fait trois! Allons, ce fameux paysagiste, dont on savait à peine le nom en France au commencement de notre siècle, n'est plus très-rare dans les collections de Paris. On voit maintenant de ses tableaux au Louvre, chez M. de Morny, chez M. de Rothschild, chez M. Delessert, chez M. Schneider; — peut-on ajouter chez lord Hertford, qui est à moitié parisien? mais je crois que ses Hobbema, qu'il avait prêtés à l'Exhibition de Manchester, sont restés en Angleterre, où il faut encore aller pour apprécier la valeur de ce grand peintre. En Hollande même, il ne reste peut-être pas une douzaine de Hobbema, parmi lesquels le chef-



UN INTÉRIEUR,

Par Pieter de Hooch.

d'œuvre de la galerie du baron van Brienen, le grand paysage de la galerie Six van Hillegom, ceux des collections de Kat et Dupper, à Dordrecht, celui de la galerie du baron Steengracht à La Haye, les deux du musée van der Hoop, celui du musée de Rotterdam, etc. Les grands musées d'Amsterdam et de La Haye n'en ont point!

Un des deux Hobbema, appartenant à M. Isaac Pereire, offre le même site et presque la même composition que le célèbre *Moulin à eau*, de la galerie de M. de Morny[1]. Les dimensions ne sont pas les mêmes, et les variantes sont surtout dans la couleur et dans l'effet. La lumière est distribuée autrement, avec moins d'éclat, mais non pas avec moins de justesse. Ce moulin plaisait à Hobbema, qui l'a répété même une troisième fois, avec d'autres variantes, dans un tableau de la magnifique galerie de lord Overstone, à Londres[2]. Ces répétitions ne sont pas rares dans l'œuvre de Hobbema : le paysage de la collection Holford, qui fut exposé à Manchester, est presque analogue à celui de la galerie van Brienen; dans celui que lord Hertford a conquis à la vente du roi de Hollande, même moulin, avec troncs d'arbres creusés en rigoles, que dans un des tableaux du musée van der Hoop; nous connaissons aussi des répétitions du tableau de la galerie Steengracht. Smith, d'ailleurs, dans son excellent Catalogue, signale plusieurs de ces duplicata.

Le second Hobbema, appartenant à M. Isaac, une *Forêt*, est de petite dimension et il se rapproche du style de Ruisdael. Cette ressemblance tient sans doute beaucoup au caractère du site, mais les fréquentes analogies qu'on remarque entre Ruisdael et Hobbema n'ont plus de quoi surprendre, depuis que l'amitié et la solidarité des deux grands paysagistes hollandais a été constatée par la découverte de l'acte de mariage de Hobbema, où figure comme témoin Jacob van Ruisdael.

Le grand Hobbema de la galerie de M. Émile, toile large de plus d'un mètre, est tout simplement le portrait d'une maison de campagne, si l'on peut ainsi dire. Le site n'a guère d'intérêt : une espèce de jardin, bordé d'un double rangée d'ormes vulgaires, en avant d'une habitation bourgeoise; à gauche, une route qui se contourne sur le premier plan; le long de la route, quelques figurines, des cavaliers et une voiture à deux chevaux. Mais l'exécution fait oublier l'insignifiance du sujet. La couleur est forte et juste, la perspective bien graduée, le ciel profond et d'une belle tonalité. On attribue les figures à Nicolaas de Helt Stokade, né à

1. La *Gazette* a reproduit ce tableau dans le t. XIV, p. 301.

2. Nous l'avons vu nous-même chez lord Overstone, et M. Waagen le cite aussi dans ses *Treasures of art* et dans son *Manuel de l'histoire de la Peinture*.

Berghem pinx.

Maxime Lalanne sculp.

ANIMAUX AU PATURAGE.

(Collection de Mr Emile Péreire)

Gazette des beaux Arts.

Imp. Delâtre.

Nimègue en 1613, lequel a peint beaucoup de grands tableaux et a demeuré longtemps en Italie. Pour ma part, et après avoir étudié ses grandes peintures, je ne suis pas bien sûr qu'il ait jamais fait les *étoffages* qu'on lui attribue dans les paysages de plusieurs maîtres hollandais. Smith a catalogué, n° 30, ce Hobbema, qui a passé dans les collections Lanjac, 1808, Érard, 1832, Tardieu, 1841, de Morny et Piérard (n° 27 du catalogue).

En pendant à ce Hobbema, et de la même dimension à peu près, est le Berchem provenant de la vente du baron de Mechlenburg, Paris, 1854 : des *Animaux au pâturage*, sur le bord d'un canal; cinq vaches, six moutons et une chèvre, gardés par un pâtre causant avec une femme occupée à traire une vache; au delà du canal, sur une éminence, un village, avec tour crénelée et clocher. Effet de soir. Berchem n'a pas fait souvent de peinture aussi harmonieuse et aussi bien sentie. Habile homme, certainement, et qui savait son métier; trop bien! Chez lui, le procédé tue le sentiment. Il en était venu à ne plus consulter la nature, à composer ses tableaux avec une collection de pièces emmagasinées dans sa mémoire, comme les ménages qu'on donne dans une boîte aux petits enfants : il avait ainsi un bric-à-brac de rochers en carton et de figurines en pâte; une demi-douzaine de bergers, couverts de peau de mouton, et de bergères en jupon bleu; autant de vaches jaunes ou grises; un cheval blanc, un âne et un chien épagneul; plus, des bandes de papier azuré, pour simuler des montagnes à l'horizon. Avec cela il agençait un passage de ruisseau, une scène de bergerie quelconque, dans un site italien. — Quelle distance de Berchem à Cuijp!

Ici pourtant, Berchem est très-fort, parce qu'il est plus sincère. Il a vu cet effet de soir, avec de larges ombres tranquilles, qui ont décidé un ensemble vigoureux et saisissant.

La galerie de M. Émile possède un autre Berchem tout petit, un bijou, signé et daté 1653; c'est le bon temps. Berchem est meilleur dans sa jeunesse : il touchait alors à trente ans, et il peignit encore trente années, répétant toujours la même composition et les mêmes personnages, — qu'il n'avait pas inventés, et qui appartiennent à ses compatriotes, trop italianisés comme lui, aux frères Both et aux frères van Laar. — Ce petit tableau est clair et fin, très-délicat de touche; le cheval blanc y est, portant le pâtre vu de dos, avec sa peau de mouton en dolman; mais on ne s'aperçoit pas trop du stéréotypage : la qualité de la lumière sauve la banalité de la composition.

Il y a un troisième Berchem, qui ne perd rien à être resté en ébauche, chez M. Isaac, où l'on voit aussi un Both d'Italie, si lumineux qu'on le prend pour un Claude.

On attribue à Lodewig van Thielen un grand tableau de l'école de Berchem. Quel est ce van Thielen, imitateur d'un maître hollandais? Nous connaissons les van Thielen d'Anvers, notamment Jan Philip van Thielen, élève du jésuite Daniel Zegers et habile peintre de fleurs, né en 1618, mort en 1667. Lodewig serait-il un fils de Jan Philip? Il faudrait voir la signature du tableau.

Non loin du petit Berchem, dans la galerie de M. Émile, est un Adriaan van de Velde exquis : *Pastorale* très-poétique, avec un berger couché près de son troupeau, dans un paysage tendre et mystérieux. Première qualité de ce charmant artiste, dont les compositions pourraient être traduites en vers. Ce petit chef-d'œuvre, signé, provient des collections Baudin, Kalkbrenner et Rhoné [1].

Je préfère encore la petite vue d'une campagne découverte et blonde, avec des personnages microscopiques (chez M. Isaac). Adriaan van de Velde est toujours très-délicat, mais il est surtout excellent, lorsque, au lieu de resserrer ses bergères et ses moutons dans un site ombreux, il se livre au plein air et disperse des figurines jusqu'à un horizon lointain. On rencontre de ces petites merveilles chez certains amateurs hollandais, par exemple chez M. Dupper, à Dordrecht. La *Plage de Scheveningen*, au musée du Louvre (nº 536), est dans cette manière fine et précieuse.

C'est aussi chez M. Isaac qu'on trouve van der Heijden, Pieter de Hooch et Terburg, qui manquent dans la galerie d'en bas. Le van der Heijden est un paysage avec architecture, très-vigoureux de ton. Le Pieter de Hooch représente un intérieur, avec une femme et un enfant; l'air y circule et une douce lumière enveloppe les figurines. Le Terburg est un portrait d'homme, debout, presque de face, costume tout noir, chapeau noir à larges bords; figure entière, haute d'environ 45 centimètres. On dirait un Velazquez, de grandeur naturelle, tant il y a de caractère dans la tournure et de vie dans l'expression. Les noirs profonds du costume se modèlent sur un fond neutre, d'un ton inappréciable. Ce portrait fait penser aux plus grands maîtres, non-seulement à Velazquez, mais à Rembrandt et à van Dyck. Il vient de l'ancienne collection d'Ary Scheffer.

Point de Metsu, mais plusieurs Adriaan van Ostade, de belle qualité. Les deux de la galerie de M. Émile sont signés en toutes lettres, sans date. L'un ne contient qu'une figure, un *Buveur*, le même bonhomme que van Ostade a peint plusieurs fois, notamment dans un tableau du musée de Rotterdam, et qui posa aussi pour Jan Steen, dans un tableau

1. Payé 11,200 francs, à la vente Rhoné.



PORTRAIT D'HOMME EN PIED,

Par Terburg.

du même musée. L'autre réunit deux personnages, un buveur et un fumeur, buveur qui fumera, fumeur qui boira, tout à l'heure; laissez-les faire : ils sont propres à tous les exercices de cabaret; bientôt ils joueront aux cartes et ils chanteront, sans cesser de fumer et de boire.

Philips Wouwerman n'est représenté dans la galerie de M. Émile que par un seul tableau, très-capital, une *Foire aux chevaux*, composition riche et animée, avec groupes à pied et à cheval, des maquignons et des paysans, et une belle rangée de chevaux à vendre. M. Isaac possède aussi dans ses appartements deux beaux Philips Wouwerman.

En marinistes, nous avons Willem van de Velde, une grande marine, effet de calme, avec beaucoup de navires; elle a pour pendant une autre grande marine, par Lieve Verschuur, de Rotterdam, l'habile sectateur de Willem, et qui alla ensuite se métamorphoser en Italie. Verschuur est un maître assez rare hors de la Hollande, mais on le trouve en bons exemplaires au musée d'Amsterdam et au musée van der Hoop. Nous avons encore Zeeman, qui parfois égale presque Willem.

De portraits divers, il y en a quantité : un portrait du professeur Emilius, par Janson van Ceulen ; — un portrait de vieillard, signé et daté, par Theodor Baburen, maître très-rare, presque inconnu aujourd'hui, mais très-savant ; — un superbe portrait de femme, en buste, avec une grande collerette à guipures dentelées; il porte la date 1615 et paraît être de Paulus Moreelse, le disciple et presque le rival de Mierevelt ; — un élégant portrait de femme, par Constantin Netscher ; — un autre charmant portrait de femme, figure entière, de petite proportion, signé d'Eglon van der Neer, et ressemblant beaucoup à Samuel van Hoogstraeten ; — enfin, un des plus beaux portraits de Salomon Koninck, signé en toutes lettres et daté 1642 ; portrait d'homme, à mi-corps, avec deux mains savamment peintes; il porte une toque et un costume noir.

Allons ! pourquoi hésiter ? Venons-en aux Mieris, puisque nous n'avons pas reculé devant les Denner. C'est la vente Rhoné qui a fourni ces porcelaines, trois Willem Mieris, dont la *Séduction*, vieillard qui voudrait jouer avec une poupée ; un van der Werff, petite *Femme nue*, qui se peigne en plein champ; aussi le tableau était-il intitulé *Scène champêtre*, dans le catalogue de vente. La *Séduction* a été payée près de 2,000 fr. ; mais un autre Willem van Mieris n'a-t-il pas été payé 6,500 fr., à la vente Piérard, par M. de Galliera !

Le Slingeland vient aussi de la vente Rhoné[1]. Assurément, c'est le chef-d'œuvre de cet habile élève de Gerard Dov. La *Leçon de musique*,

1. Payé 5,000 francs.

deux figures : une femme, en jaquette bleue et robe de satin blanc, est assise de face, près d'une table couverte d'un tapis rouge uni ; de la main droite elle tient son petit épagneul, de la main gauche, un cahier de musique, ouvert sur son giron. Le maître de musique, debout, accorde son violon, en faisant des mines aimables. Fond d'architecture, avec percée sur un parc. La signature, délicatement écrite *P. v. Slingeland*, est suivie de la date 1683. Que de temps il a dépensé sans doute à polir cette peinture si proprette et si minutieuse !

Tout cela finit par van Huijsum, le dernier des peintres hollandais, — le dernier dans l'ordre chronologique. Lorsqu'il naquit en 1682, toute la génération de la bonne école avait déjà disparu. Personne n'avait plus la moindre inspiration et personne ne savait plus peindre. Lui, il appliqua à ses bouquets de fleurs le procédé de Gerard Dov et de Slingeland, — la patience, et il fit de petits prodiges — relatifs. Car, en conscience, tous les bouquets de van Huijsum ne valent pas, comme peinture, un pot d'Adriaan Brouwer. Enfin, puisqu'il a peint jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, ne lui demandons pas la verve, l'ampleur, la maestria des artistes qui avaient illustré la Hollande un siècle auparavant.

Le *Bouquet* qu'on voit à la galerie de M. Émile Pereire est de la plus fine et de la plus harmonieuse exécution. Aussi ce petit tableau a-t-il été payé près de 20,000 fr., le prix d'un bon jardin tout en fleurs parfumées. Il est signé, comme d'habitude, en toutes lettres : *Jan van Huijsum.*

J'ai réservé, à la fin des Hollandais, deux maîtres presque inconnus en France et qu'il convient d'y faire connaître : Aalbert van Beijeren et Jan van der Meer, ou Vermeer, de Delft. Dans la galerie de M. Isaac Pereire est un *Géographe* de Vermeer, et au château d'Arminvilliers il y a des *Poissons* de van Beijeren.

On ne sait ni la date de naissance, ni la date de la mort d'Aalbert van Beijeren. On ne sait pas même où il est né. Rien de sa biographie dans les anciens auteurs, ni dans Houbraken, ni dans van Gool ; huit lignes seulement dans van Eynden et van der Willigen, mais sans renseignement aucun. Et cependant ses tableaux ont toujours été très-estimés en Hollande. Les catalogues de ventes publiques, réédités à La Haye en 1752, par Gerard Hoet, et complétés en 1770 par Pieter Terwesten, indiquent un certain nombre de van Beijeren vendus à des prix honorables, depuis la fin du XVIIe siècle. En 1696, à Amsterdam, il en passa trois à la même vente ; en 1713, à La Haye, quatre ; en 1720, à Dordrecht, un ; en 1740, 1743, 1756, 1762, à La Haye, cinq. Toujours des poissons, des écrevisses, des huîtres ou des fruits. Les prix vont de 10 à 20 florins, somme assez haute pour l'époque, quand, aux mêmes ventes, on a Frans Hals et Metsu

à 11 florins, et à 15 florins le portrait de l'imprimeur Frobenius de Bâle, par Holbein ! — à supposer que les catalogues ne trompent pas sur les attributions.

Il faut remarquer que, dans le catalogue de la vente faite à Amsterdam en 1696, le prénom est Aalbert, et que, dans le catalogue de 1713, le prénom est Adriaan ; dans les autres catalogues, il n'est indiqué que par l'initiale. Un biographe tout récent, M. Christiaan Kramm, d'Utrecht, propose Abraham, bien que le prénom Aalbert semble avoir toujours été adopté, de tradition, par les Hollandais, et aujourd'hui encore par les rédacteurs des catalogues des musées d'Amsterdam et de Rotterdam, où l'on admire trois tableaux de ce maître. Car, à défaut de renseignements biographiques, nous avons du moins d'excellentes œuvres qui placent van Beijeren au premier rang dans sa spécialité. Le malheur est qu'elles sont signées seulement de son monogramme, composé des trois lettres accolées : AVB, et presque toujours sans date ; nous n'en connaissons par nous-même qu'une seule qui soit datée, 1661, à la galerie de M. Barthold Suermondt, d'Aix-la-Chapelle. On en trouve une autre, datée 1673, et représentant un coq plumé, une perdrix, un verre, une orange, dans le catalogue de la belle collection de M. Nicolaus Hudtwalcker, à Hamburg. M. Kramm cite, de plus, les dates 1656 et 1663. Mettons donc que van Beijeren travaillait de 1650 à 1670.

Outre ses tableaux des musées d'Amsterdam et de Rotterdam, dont nous avons parlé dans nos volumes sur ces musées, outre les tableaux de la galerie Suermondt et de la galerie Hudtwalcker, on en voit encore d'excellents dans plusieurs collections hollandaises, et en Belgique chez M. Leys, le peintre d'Anvers, chez M. Cremer, à Bruxelles, etc. De l'autre côté du Rhin, il devient très-rare, et parmi les musées de l'Allemagne, il n'y a peut-être que le musée de Dresde qui possède un van Beijeren, poissons de mer, crabes, etc. (nº 1712) ; encore le catalogue suppose-t-il que ce maître vivait vers 1700. A Paris, je ne crois pas qu'il y en ait d'autres que celui du château d'Arminvilliers et deux que j'ai rapportés de Hollande. Celui de M. Isaac Pereire a été restauré dans les ateliers du Louvre, où personne n'a su à qui attribuer cette forte peinture, bien qu'elle soit signée du grand monogramme, très-distinct. Un des miens, je l'ai exposé quelque temps dans l'atelier de M. Haro, où il a fait l'admiration des artistes et des amateurs, d'Eugène Delacroix comme de M. Ingres, qui a été jusqu'à appeler ce maître inconnu : « le Raphaël des poissons ; » c'est sa manière pour dire : tout ce qu'il y a de mieux. Mais Raphaël n'a rien à voir avec ces Hollandais. C'est plutôt à Rembrandt que van Beijeren ferait penser, à cause de sa science profonde du clair-

obscur, de la puissance et de l'harmonie de son coloris. Il est sûr que le grand peintre flamand Snyders ne paraît qu'un décorateur à côté de van Beijeren.

Il faut nous pardonner un peu de passion, lorsque nous rencontrons ces maîtres de haute qualité, avec lesquels nous voudrions familiariser les amateurs français, et surtout quand il s'agit de van der Meer de Delft, de ce grand artiste oublié, que nous avons commencé à remettre en lumière. Aussi bien, il mérite place à la hauteur de Pieter de Hooch, de Metsu, de Terburg, de Jan Steen, des premiers maîtres de l'école hollandaise. Assurément, il est un des plus originaux, des plus fantasques, des plus variés, après Rembrandt, dont il procède, d'ailleurs, sinon directement, au moins par l'intermédiaire de Carel Fabritius, le plus intime adhérent du maître, dans toute la pléiade rembranesque.

Lorsque j'ai commencé à étudier ce « sphinx, » je connaissais seulement son paysage, du musée de La Haye, la *Laitière* et la *Façade de maison hollandaise*, de la galerie Six van Hillegom à Amsterdam, la *Liseuse*, du musée van der Hoop, le portrait de femme, de la galerie d'Arenberg, le paysage, de la galerie Suermondt. Successivement j'en ai découvert une trentaine d'autres, en Hollande, en Belgique, en Allemagne, en Angleterre, et aujourd'hui je pourrais presque refaire un catalogue de son œuvre et presque restituer sa biographie. Peut-être publierai-je, ici ou ailleurs, une espèce de monographie sur ce ressuscité.

En France, combien compte-t-on de van der Meer? Dans les collections de la province, j'en connais deux : à Cambrai, chez M. Dumont, un *Géographe*, décrit, dans cette Revue même, par M. Paul Mantz, et dont M. Neven à Cologne possède une répétition; à Marseille, la *Lettre*, provenant d'une vente de Lebrun et appartenant à M. Dufour. A Paris, je ne connais que la *Femme à sa toilette*, chez M. Henry Grevedon, la *Peseuse d'or* (ou de perles), provenant, je crois, de la première vente Laperière, chez M. Casimir Perier, et l'*Intérieur de chambre*, catalogué (n° 81), dans la galerie Delessert, Pieter de Hooch, mais que je tiens pour un van der Meer. Je dois ajouter que moi-même j'ai deux van der Meer, un *Intérieur de ville*, rapporté de Hollande, et une *Jeune femme au clavecin*, provenant de la collection Solly, vendue à Londres, après la cession que Solly avait faite d'une partie de ses tableaux au musée de Berlin.

La galerie de M. Isaac Pereire fournit une nouvelle conquête à ma liste. Le tableau représente un *Géographe*, pendant du *Géographe* appartenant à M. Dumont, de Cambrai. Il est daté 1665, mais je n'ai pas encore pu découvrir la signature, si elle y est. Je n'avais jamais rencontré qu'une

seule autre date sur une peinture de Vermeer, — 1656, — sur le tableau du musée de Dresde (nº 1432), avec quatre figures de grandeur naturelle et tout à fait dans le style et les pratiques de Rembrandt. Van der Meer n'avait alors — 1656 — que vingt quatre ans, puisqu'il est né en 1632, et peut-être, après la mort de son premier maître, Carel Fabritius, qui périt à l'explosion du magasin à poudre de Delft en 1654, peut-être avait-il été travailler chez Rembrandt lui-même.

Le *Géographe* de M. Pereire est assis devant une table couverte d'un tapis oriental et sur laquelle sont une sphère, une équerre, un compas, des livres. La main gauche est posée sur cette sphère; la main droite tient un livre ouvert. La tête, de profil à droite, est coiffée d'un ample bonnet sous lequel descendent de longs cheveux blonds. La robe, très-large, est d'un gris assez sourd. Contrairement à l'habitude du maître, qui aime tant à enlever ses figures sur des lambris pâles, les fonds ne sont pas clairs; on distingue, dans ces demi-teintes, une bibliothèque, une carte géographique, un pan de rideau; une espèce d'équerre est appendue au plafond. Un des livres ouverts sur la table laisse deviner des mots assez indéchiffrables. C'est là sans doute qu'on trouverait la signature ou un monogramme.

Ce tableau, un peu froid d'aspect, quoique largement peint, a quelque chose de Metsu, surtout dans les mains du personnage, — même ton et même touche par méplats, — dans la robe grise et aussi dans le tapis et les accessoires. C'est savant et harmonieux, mais néanmoins ça ne donne pas l'idée des perfections de Vermeer. Où il faut le voir, c'est au musée de Brunswich, au musée de Dresde, chez M. Six van Hillegom à Amsterdam, à la galerie d'Arenberg et chez M. Cremer à Bruxelles, chez M. Suermondt à Aix-la-Chapelle, à la galerie Delessert, si, comme je le pense, le chef-d'œuvre attribué à de Hooch est de van der Meer de Delft.

Mais pourquoi donc cet acharnement sur un maître dont les collectionneurs ne savent pas même le nom ? C'est d'abord qu'il est de première force et qu'il émerveille par son esprit et son originalité. C'est encore parce que l'ignorance ou la mauvaise foi l'ont sacrifié à d'autres peintres plus chanceux, à Pieter de Hooch surtout; absolument comme il est arrivé à Hobbema d'être dépersonnalisé au profit de Jacob van Ruisdael. De même que la signature de Hobbema était souvent effacée sur ses paysages et qu'on y substituait celle de Ruisdael, de même la plupart des signatures de van der Meer ont été remplacées par de fausses signatures de Pieter de Hooch [1]. Outre la sympathie qu'inspire un talent

1. La petite *Liseuse*, du musée de Dresde, était encore cataloguée Pieter de Hooch

JUGEMENT DE MIDAS

supérieur, n'y a-t-il pas plaisir à restituer une personnalité injustement éclipsée?

VIII

Rubens manquait à la collection de MM. Pereire,— car ce grand peintre n'était pas dignement représenté par un buste de Vieillard à barbe blanche, dans la galerie du rez-de-chaussée, — lorsque M. Isaac a acheté l'*Apollon et Midas*, provenant d'une galerie anglaise : six figures entières, à peu près de la proportion des figures de la *Fuite de Loth* (n° 425, au Louvre). Ces compositions avec de petites figures sont très-rares dans l'œuvre de Rubens, et très-recherchées; car ce sont presque les seules qu'il ait peintes de sa main. Dans les « grandes machines, » les élèves y sont toujours pour beaucoup, par exemple, dans la série du Louvre sur Marie de Médicis. Ici, Rubens lui-même se reconnaît à l'incomparable qualité d'une couleur fleurie, au charme des figures de femmes, assises à gauche, à l'ampleur du paysage où se passe la scène, aux accents lumineux répandus partout. L'Apollon, debout au milieu, est le même à peu près que l'Apollon d'un des tableaux de la galerie Médicis. Les femmes sont des portraits, et l'une d'elles paraît être le portrait d'une des femmes de Rubens. Ce tableau a un éclat extraordinaire, surtout à la vive lumière des lustres, et il fait pâlir tout son entourage. Je suppose que cette belle composition a dû être peinte aussi en grand, et peut-être gravée, car j'en ai vu passer dans une vente publique un dessin qui semblait être un dessin de graveur.

Un seul van Dyck, dans la galerie de M. Émile : Portrait de la reine Henriette d'Angleterre, femme de Charles Ier. Elle est debout, vue jusqu'aux genoux, tournée vers la gauche, les deux mains croisées contre la taille. Une riche guipure dentelée couvre presque tout le corsage de sa robe d'épaisse soie jaune citron; cette étoffe est superbement peinte, sur-

il n'y a pas longtemps, et c'est nous qui avons fait retrouver la signature van der Meer et changer l'attribution sur le nouveau catalogue de Dresde. Avant d'être attribué à de Hooch, ce tableau était attribué à Govert Flinck et il a été gravé, sous ce nom-là, par Riedel junior en 1783!

De Hooch, Govert Flinck, Metsu, Ochtervelt et autres ont eu souvent cette chance, et ils l'ont encore, bien sûr, qu'on leur attribue des chefs-d'œuvre du pauvre Vermeer.

tout dans les manches à larges plis. Pour ceinture, un ruban noir. A gauche, sur une table, la couronne royale, ornée de perles et de pierreries. La tête est sérieuse et même mélancolique.

Van Dyck a fait, de cette pauvre reine, bien des portraits, conservés à Windsor, à Hampton Court, et dans les collections de la *nobility* anglaise. Celui-ci pourrait bien avoir été touché en certains endroits par le chevalier Lely, qui, arrivé à Londres au moment de la mort de van Dyck, recueillit quantité de tableaux du grand peintre dont il s'efforçait de continuer le style et la pratique.

David Teniers le jeune ne manque guère nulle part : M. Isaac en a deux excellents. Dans la galerie de M. Émile, une *Tentation de saint Antoine*, tableau de fine qualité, provient d'une vente célèbre, où il a été payé cher. Réserve faite de quelques italiens inébranlables — et introuvables, — comme Raphaël, le Vinci, le Corrége, — Teniers est presque le seul maître dont la valeur se soit toujours maintenue, au travers de toutes les variations de la mode, des systèmes et des caprices qui influencent le goût des curieux. Rubens et van Dyck eux-mêmes avaient baissé, sous le règne de l'école académique, au commencement de notre siècle. Les hollandais surtout eurent des fortunes bien diverses : on a vu le chevalier van der Werff glorifié, tandis qu'on négligeait Aalbert Cuijp et même Rembrandt. Teniers a toujours été en faveur, parce qu'il plaît à la fois aux artistes et à la foule. Le génie est souvent contesté. L'esprit et l'adresse, même appliqués à des sujets sans élévation, sont mieux compris par tout le monde.

Qui croirait que van Hellemont égale quelquefois son maître Teniers? Oui, il l'égale dans une grande et réjouissante *Kermesse*, signée en toutes lettres, son chef-d'œuvre, qui orne une des salles du château d'Arminvilliers.

Du vieux Peter Neefs, nous avons un bon *Intérieur d'église*; de Snyders, un *Concert d'oiseaux*, avec un gros chat-huant, perché sur une branche, au milieu d'un orchestre de volatiles éblouissants; de Jan Fyt, deux excellentes peintures, lièvres et gibier mort; enfin, d'un maître trop peu connu, Joris van Son, une riche guirlande de fleurs.

Joris van Son, né à Anvers en 1622, paraît s'être formé d'après Daniel Zegers, qui ne mourut qu'en 1661; il lui ressemble assez par sa manière de peindre les feuilles et les branchettes. Dans ses fruits, surtout dans les raisins, il rappelle souvent De Heem. C'est d'ordinaire, soit à De Heem, soit à Zegers, soit à Weenix, qu'on attribue ses tableaux. Il vaut d'ailleurs à peu près ces maîtres-là.

La guirlande qu'on voit chez M. Isaac entoure un médaillon en gri-

saille, peint par Cornelis Schut. En bas est la signature J VAN SON, les trois lettres de *van* formant un monogramme assez singulier. Presque tous ses tableaux sont signés ainsi, — excepté ceux où la signature a été effacée, pour les vendre sous le nom d'un peintre plus célèbre : fraude commune dans le brocantage des tableaux.

Il y a trois van Son au musée de Madrid et un au musée de Dresde. Le plus beau qui nous soit connu appartient à un amateur de Bruxelles.

Après cette longue énumération, faut-il dire que cependant j'ai encore passé un grand nombre de tableaux, surtout ceux dont l'attribution est incertaine. Mais cette esquisse rapide de la galerie de MM. Pereire suffit pour en constater l'importance : il n'y a pas beaucoup de collections particulières où l'on trouve réunis, parmi les modernes : Ary Scheffer, Paul Delaroche, Eugène Delacroix, Decamps, MM. Ingres, Meissonier, Rousseau, Diaz ; parmi les anciens, Claude et Poussin, Lancret, Pater, Boucher, Fragonard et Greuze ; Botticelli et Carpaccio ; Velazquez, Murillo et Goya ; Rubens et Teniers ; Frans Hals et Aalbert Cuijp, Terburg et Ostade, Ruisdael et Hobbema, les van de Velde, Pieter de Hooch, van der Meer de Delft, — et Rembrandt.

W. BÜRGER.



LA CONVERSATION, PAR BERCHEM.

TESTAMENT

DE

MADAME DE VERRUE



ARVENU à réunir certains documents assez intéressants, je voulais essayer de consacrer une notice historique à cette célèbre et charmante comtesse de Verrue [1], que la chronique scandaleuse du commencement du XVIIIe siècle a si outrageusement traitée, et que, pourtant, ses grâces et ses vertus, sa passion des beaux-arts, non moins que son art des belles passions, auraient dû sauvegarder de la dent malfaisante des pamphlétaires et des libellistes, la petite presse du bon vieux temps [2]: et pourtant, à force de noblesse et de tenue, à l'aide de son repentir et de ses belles larmes, bagage quelque peu léger, mais dûment soutenu par une grande richesse, de galantes réceptions et un état de maison fort noble, la Madeleine repentante avait désarmé le rigorisme d'une société impitoyable; et sa famille, si fière, si noble et si hautaine, avait pardonné.

1. Jeanne-Baptiste d'Albert de Luynes, comtesse de Verrue. « Elle était fille du duc de Luynes et de sa seconde femme, qui était aussi sa tante, sœur de père de sa mère, la fameuse duchesse de Chevreuse. Le nombre d'enfants de ce second lit du duc de Luynes, qui n'était pas riche, l'avait engagé à se défaire de ses filles comme il avait pu : la plupart étaient belles, celle-ci l'était fort, et fut mariée toute jeune en Piémont, en 1683, et n'avait pas quatorze ans quand elle y alla. » (*Mémoires de Saint-Simon.*) Elle était née le 18 janvier 1670, et fut mariée le 25 août 1683 : son époux, Joseph-Ignace-Auguste Mainfroy Jérosme de Scaglia, comte de Verrue, fut tué à la bataille d'Hochstedt, en 1704.

2. Parcourez, si vous en avez le loisir et le courage, ce scandaleux et immonde amas de turpitudes, qu'un personnage d'infâme mémoire a réunies en cinquante-sept volumes in-folio, et que l'on conserve à la Bibliothèque impériale sous le nom de *Recueil de Maurepas*. Voyez particulièrement les tomes XI, XII et XIV.

Il faut lire dans les *Mémoires de Saint-Simon* une page étincelante, où ce grand sceptique raconte, presque avec pitié, toute cette dramatique histoire d'une jeune femme, élevée dans les principes de la vertu la plus austère, entraînée au désordre, malgré sa fierté, malgré son père, « grand homme de bien et d'honneur, » par les intrigues et les persécutions d'un abominable homme, l'abbé de Verrue, l'oncle de son mari, qui, oublieux de son âge, foulant aux pieds son caractère sacré et les liens non moins sacrés qui l'unissaient à cette enfant, osait parler d'amour à sa nièce et cherchait à lui imposer sa passion sexagénaire.

Il faut voir encore avec quelle hauteur impérieuse elle régna à la petite cour de Turin, alors que, vaincue, elle condescendit à jouer, auprès du jeune duc de Savoie, le rôle de la veuve Scarron auprès du grand Alcandre; et comment, après douze ou quinze ans de despotisme en Piémont, elle se sentit prise enfin de dégoût et de lassitude, et, abdiquant à la fois sa grandeur et sa honte, se fit enlever, une belle nuit, en tout bien tout honneur, par son frère, le chevalier de Luynes[1], qui la ramena à Paris.

« Monsieur et madame de Chevreuse ne la voulurent point voir d'abord. Gagnés ensuite par tout ce qu'elle fit de démarches auprès d'eux et par les gens de bien qui leur firent un scrupule de ne pas tendre la main à une personne qui se retire du désordre et du scandale, ils consentirent à la voir. Peu à peu, d'autres la virent, et quand elle se fut un peu ancrée, elle prit une maison[2], y fit bonne chère, et comme elle avait beaucoup d'esprit de famille et d'usage du monde, elle s'attira les hommages auxquels elle était si accoutumée, et, à force d'esprit, de ménagements et de politesse, elle y accoutuma le monde. »

Bien que le visage eût un peu souffert de la petite vérole qu'elle avait eue à Turin, elle était encore charmante, quoi qu'en dise le cercle de la foire Saint-Laurent, en 1713, qui l'appelle « une magicienne qui s'est cachée à Paris depuis qu'elle est revenue d'Italie, parce qu'elle a perdu le secret de la beauté. » J'ai vu d'elle, je me le rappellerai toujours, une miniature, à mi-corps, de Jean-Baptiste Massé : elle est en Diane chasseresse, tenue qui, malgré la chasteté traditionnelle de la déesse, permet les libertés de costume les plus étranges : les yeux, d'un bleu sombre, sont d'une incomparable beauté; le front, découvert, est surmonté de cette ample coiffure étagée de la régence, qui donnait à sa tête un cachet de hauteur et de noblesse, mais écrasait les épaules et la gorge; et cette coiffure,

1. Charles Hercule d'Albert, né le 8 mars 1674, chef d'escadre en 1722.

2. Nous verrons par le testament sur quel pied était montée cette maison princière.

à la mode de madame de Prie et de la duchesse de Gesvres, est d'un goût bizarre, mais d'un effet piquant sur ce beau corps qui n'est, il faut bien le dire, vêtu que des attributs mythologiques de l'immaculée déesse de la nuit : non pas de cette Diane que la statuaire du siècle de Périclès nous représente si sévèrement drapée dans son *peplos* antique, mais de cette beauté d'un charme mystérieux que l'imagination et la poésie des artistes de l'école de Fontainebleau se sont complu à peindre et à modeler tant de fois en l'honneur de la duchesse de Valentinois. Le nez est très-fin, la lèvre épaisse et quelque peu sensuelle, l'air bon et tendre, plutôt que fin, avec une nuance bien marquée de hauteur et de fierté, qui va bien à la fille des Chevreuse; le sourire plus rêveur qu'animé, la gorge, les bras, les mains d'une incomparable perfection, et, par-dessus tout cela, ce charme qui ne peut se décrire, qui est à la beauté ce que le parfum est à la fleur, ce qu'est la couleur au dessin.

Avouons-le de bonne grâce : notre siècle n'est pas créateur, mais il aime à rechercher les vestiges des temps qui ne sont plus; depuis quelques années surtout, nous voyons de nouveaux bénédictins fouiller sans repos ni trêve dans les bibliothèques et les dépôts publics, compulser les archives des familles et jusqu'aux dossiers judiciaires et aux minutes enfouies dans la poussière des officines notariales, tout cela dans le but de reconstituer péniblement la vie, l'individualité de personnages intéressants souvent, hélas! parfois insignifiants, dont l'insouciance des contemporains avait laissé tomber en oubli la mémoire.

C'est ainsi que le nom de madame de Verrue, qui ne figure au XVIII[e] siècle que dans les catalogues des ventes de tableaux rédigés par les savants experts (il en était alors!) Gersaint, Rémy, Basan, et qui depuis avait totalement disparu, a été tout à coup remis en honneur.

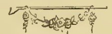
Au premier rang des fervents amis des arts, dont ce nom et ce souvenir gracieux avaient commandé tout d'abord la sympathie, nous devons citer un amateur des plus regrettables parmi ceux qu'il nous a été donné de rencontrer. M. le comte A. Thibaudeau parle de la comtesse de Verrue d'une façon charmante dans la très-intéressante préface qu'il destinait à ce livre bien connu, le *Trésor de la curiosité* de M. Charles Blanc, quand la mort est venue le frapper, alors qu'il allait en écrire les dernières lignes.

M. Charles Blanc lui-même, en insérant en tête de son livre le catalogue de l'admirable galerie flamande de la comtesse, catalogue dont quelques copies manuscrites subsistent, mais qui n'avait jamais été publié, que nous sachions, a fait précéder la nomenclature des trésors artistiques, que renfermait cette collection, d'une rapide esquisse biographique consa-

crée à la femme de goût qui les avait réunis : c'est une de ces pages au style élégant et incisif, comme il a le bonheur d'en écrire si souvent. Dans cette courte excursion faite sur le domaine de l'histoire, je ne trouve rien à reprendre ; peut-être cependant M. Charles Blanc voudra-t-il me permettre de lui contester l'authenticité d'un détail dont je déclare lui laisser la responsabilité tout entière : je veux parler de cette dénomination, quelque peu païenne, de *Dame de volupté*, attribuée à madame de Verrue, surnom dont la comtesse se serait gaiement et galamment parée si, comme le veulent et la tradition et M. Charles Blanc, on doit l'accepter comme l'auteur de cette épitaphe anticipée :

Ci-gît dans une paix profonde
Cette dame de volupté
Qui, pour plus grande sûreté,
Fit son paradis de ce monde.

Je me disposais donc, disais-je en commençant cette note préliminaire, à publier une notice historique sur la vie de cette femme si célèbre dans les *Annales de la Curiosité*, laquelle notice, étayée de quelques pièces dont un hasard heureux m'avait rendu possesseur, aurait pu offrir quelque intérêt, quand j'appris que l'un de nos meilleurs écrivains ès arts préparait un livre tout entier sur la galante comtesse : ce que j'ai considéré philosophiquement comme une bonne fortune pour les amis des arts et pour moi, qui ai renoncé tout de suite à mes velléités de publication, me contentant de demander à la *Gazette des Beaux-Arts* l'hospitalité de ses colonnes pour le testament authentique de la comtesse, me réservant en outre de faire suivre ce document de l'inventaire fait après son décès, inventaire succinct et embrouillé s'il en fut jamais, tel qu'en ont su rédiger de tout temps les tabellions et officiers ministériels, mais qui néanmoins ne laisse pas d'offrir quelques détails que je crois intéressants et curieux ; le lecteur en jugera.



Par-devant nous X... et Z..., conseillers du roy, notaires à Paris, soussignés, fut présente très-haute et très-puissante dame Jeanne-Baptiste d'Albert, comtesse de Verrüe, veuve de très-haut et très-puissant seigneur Auguste Manfroy Jerosme Ignace de Scaglia, comte de Verrüe, maréchal des camps et armées du roy, commissaire général de la cavalerie de France, demeurant à Paris, en son hôtel, rue du Cherche-Midy, paroisse Saint-Sulpice, trouvée au lit malade de corps, dans une chambre au premier étage dudit hôtel, ayant vüe et issüe sur une terrasse ; toutes fois saine d'esprit, mémoire et entendement, comme il est apparu auxdits notaires par ses discours et actions, laquelle a fait son testament qu'elle a dicté et nommé auxdits notaires, ainsi qu'il suit :

« Au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit.

Soumise aux ordres de Dieu, cecy est ma dernière volonté : je déclare que je veux vivre et mourir dans le sein de l'Église catholique, apostolique et romaine.

Je veux être enterrée dans le cimetière de la paroisse Saint-Sulpice, où M. le chevalier de Luynes, mon frère, a été inhumé; que mon enterrement soit simple et sans tenture, qu'il y assiste cent pauvres et qu'il leur soit donné à chacun quinze livres d'aumosne.

Je veux qu'il soit dit, le lendemain de mon déceds et autres jours suivants, dans les églises que choisira mon exécuteur testamentaire, mille messes pour le repos de mon âme.

Je veux qu'il soit distribué par mon exécuteur testamentaire trois mille livres aux pauvres de la paroisse de Saint-Sulpice, à sa volonté et sans en rendre compte.

Je donne et lègue aux cy-après nommés les pensions viagères, sommes et deniers, actions de la Compagnie des Indes et effets qui suivent avec les revenus qui s'en trouveront dus[1].

Sçavoir :

A la demoiselle Joly, à Dallier et à l'Épinay, trois de mes femmes, ma garde-robe pour être partagée entre elles également, et à chacune d'elles douze cents livres de pension, six actions et trois mille livres une fois payées.

A la jeune femme de Sagot, mon valet de chambre et femme de garde-robe, douze cents livres de pension, six actions et trois mille livres une fois payées, le tout sur sa seule quittance, sans que son mary en puisse disposer.

A Bourgeois, l'une de mes femmes, six cents livres de pension et quatre mille livres une fois payées.

A Garot, aussi l'une de mes femmes, deux cents livres de pension et mille livres une fois payées.

A Godon, nièce de Lejeune, trois cents livres de pension et trois mille livres une fois payées.

A Jeanneton, autre nièce de Lejeune, deux mille livres une fois payées.

Au sieur Alain, mon intendant, un de mes contrats de douze cent cinquante livres de rente, constitués à mon profit sur les aydes et gabelles, au principal de cinquante mille livres, et, s'il décède avant moy, ledit contrat appartiendra à ses enfants, auxquels, audit cas, j'en fais don et legs.

A Sagot et de Velle, mes valets de chambre, mille livres à chacun de pension, trois actions et trois mille livres une fois payées aussi à chacun.

A Bouton, mon ancien domestique, deux cents livres de pension, faisant, avec la rente viagère de trois cents livres que je luy ay continuée, une pension de cinq cents livres.

A Vallière, mon maître d hôtel, mille livres de pension : il n en a pas besoin, car il est riche; mais je veux lui donner cette marque de mon amitié.

1. On jugera, par cette liste et par l'importance des sommes léguées, de la grande fortune de la comtesse. Saint-Simon en parle : « Il (le duc de Savoie) lui avait beaucoup donné, en sorte que, outre les pensions, les pierreries belles et en grand nombre, les joyaux et les meubles, elle était devenue riche. » Et plus loin : « Son opulence, dans la suite, lui fit une cour de ses plus proches et de leurs amis... »

A Desjardins, mon officier, trois mille livres une fois payées.

A Richardot, mon cuisinier, deux mille livres une fois payées, et à sa femme, fille de Velle, deux cents livres de pension, une action et mille livres une fois payées.

A Roger, garçon d'office, trois mille livres une fois payées.

A François, rôtisseur, mille livres une fois payées.

A Fromont, ayde de cuisine, six cents livres une fois payées.

A Saint-Germain, cocher, deux mille livres une fois payées.

A Belhomme, autre cocher, six cents livres une fois payées.

A Beaufort, frotteur, quatre cents livres de pension et deux mille livres une fois payées.

A Lapierre et à Lépine, frotteurs, à chacun deux cents livres de pension et mille livres une fois payées.

A Desmarais, mon laquais, trois cents livres de pension et trois mille livres une fois payées.

A Saint-Louis et à Flamand, mes laquais, à chacun cent cinquante livres de pension et deux mille livres une fois payées.

A Desmarais, postillon, cent livres de pension, et deux mille livres une fois payées.

A Desjardins, palefrenier, mille livres une fois payées.

A Lapierre, palefrenier, six cents livres une fois payées.

A Fribourg, mon suisse à Paris, deux cents livres de pension et deux mille livres une fois payées, et à sa femme deux cents livres de pension et deux mille livres une fois payées, et à Césarion, leur fils, mille livres une fois payées, et cent livres de pension qui commencera seulement à courir du jour du décès du premier mourant des susdits père et mère.

A Pestre, qui a soin des pigeons, cinq cents livres une fois payées.

A Fanchon, femme de cuisine, et à Marie-Anne, femme d'office, à chacune six cents livres une fois payées.

A Fourneau, mon jardinier à Paris, quatre cents livres une fois payées.

A Fribourg, mon suisse à Meudon, et à Marie, concierge audit Meudon, à chacun mille livres une fois payées.

A Valentin et à Dumoulin, mon jardinier à Meudon, à chacun quatre cents livres une fois payées.

Au sieur Dufay, mon aumosnier, quinze cents livres une fois payées.

A ma fille, abbesse de Caen, une bague de valeur de six mille livres.

Je veux et ordonne qu'il soit remis à ma fille, abbesse à l'Abbaye-aux-Bois, vingt-cinq actions pour en faire l'usage que je luy ay dit de bouche, et je luy donne et lègue une de mes pendules et une de mes montres à répétition, telle qu'elle les voudra choisir, mais je luy conseille de choisir la pendule de Thiou, qui marque l'heure au vray.

Je donne et lègue à Mical, sa femme de chambre, mille livres de pension, quatre actions et deux mille livres une fois payées, et à Antoine, son laquais, trois mille livres une fois payées.

Aux domestiques qui, n'étant pas à présent à mon service, y seront au jour de mon déceds, je leur donne à chacun une année de leurs gages.

Je veux que tous les legs cy-dessus faits à mes domestiques leur soient délivrés et payés sans préjudice de ce que je pourray leur devoir pour gages ou avances par contracts, billets ou autrement; mais que lesdits legs ne soient payés qu'à ceux qui, lors de mon déceds, seront encore à mon service, et que les pensions viagères commencent à

courir du jour de mon déceds et soient payées de six mois en six mois. Pour la seureté et facilité du payement desquelles pensions, même des arrérages des rentes viagères que j'ay cy-devant constituées, je délègue et affecte spécialement huit mille deux cent vingt-cinq livres de rentes perpétuelles constituées sur les aydes et gabelles à mon profit par huit contrats, les loyers de mes trois maisons, rue du Cherche-Midy, dont deux sont occupées par M. de Monthulé, et les revenus de cinquante actions, à l'effet de quoy je veux et ordonne que les grosses desdits huit contrats et les baux desdites maisons soient remis à la personne que je nommeray par un écrit de ma main[1], et que cinquante de mes actions soient mises au dépost public de la Compagnie des Indes, pour être les arrérages desdites rentes, les loyers desdites maisons, dont ladite personne renouvellera les baux ou en passera de nouveaux, et fera faire les réparations nécessaires, et les dividendes desdites actions receus par ladite personne sur ses quittances et par elle employés au payement desdites pensions et des rentes viagères constituées, sauf à remettre par elle l'excédant à ceux qui en auront droit par ma succession ou par mes dispositions, voulant qu'elle ait toujours à recevoir une somme pareille, et à la moitié en sus aux pensions et rentes viagères qu'elle aura à payer, en sorte que les effets par moy délégués ne seront remis à mes légataires cy-après nommés qu'à mesure que par le déceds des pensionnaires lesdits effets seront libres desdites pensions, voulant au surplus que sans préjudicier à ladite délégation lesdites trois maisons soient, des effets que j'ay délégués, les premiers libérés desdites pensions par le déceds des pensionnaires, ensuite les cinquante actions, et en dernier lieu lesdites huit mille deux cent vingt-cinq livres de rente sur la ville.

Je donne et je lègue à madame Marie-Anne de Savoie, princesse de Carignan[2], et je la prie de me faire l'honneur de vouloir bien accepter cent actions de la Compagnie des Indes, avec les dividendes qui s'en trouveront dus au jour de mon déceds, lesquelles actions seront mises par mon exécuteur testamentaire au dépôt public de la Compagnie des Indes, pour en jouir madite dame princesse de Carignan en usufruit seulement, sa vie durant, sur ses seules quittances, sans l'autorisation de M. le prince de Carignan, son mary.

Lequel usufruit ne pourra estre par elle cédé ny estre saisy par ses créanciers ou par ceux de M. le prince de Carignan, comme étant une pension viagère que je destine et affecte spécialement à ses besoins particuliers, et à l'égard des fonds desdites cent actions, je substitue à ladite dame princesse de Carignan ses enfants ou l'un d'eux qu'elle pourra nommer à son choix, et, à défaut d'enfants, ceux ou celles qui de droit seront ses héritiers; sera néantmoins libre à mon exécuteur testamentaire, s'il le juge à propos et dans le temps qu'il le trouvera convenable, de retirer lesdites actions du dépôt

1. En marge de la minute du testament est écrit de la propre main de la comtesse de Verrue ce qui suit :

« Pour exécuter mes intentions portées en l'article cy à costé, je nomme M. X..., notaire, à qui j'ai toujours eu la confiance que sa probité mérite.

« Ce vingt septembre mil sept cent trente-six.

« Signé : d'Albert de Verrue. »

Contre-signé : X... avec paraphe.

2. C'était sa fille; elle avait été reconnue et légitimée par le duc de Savoie, qui l'adorait : « Elle vint avec son mari grossir la cour de madame de Verrue, après la mort du roi, et piller la France sans aucun ménagement. » (*Mémoires de Saint-Simon*.)

de la Compagnie des Indes, de les faire vendre et d'en employer par luy le prix en acquisitions d'héritages ou rentes à son choix, lesquels héritages ou rentes seront sujets audit usufruit et à ladite substitution, pourquoy en sera fait mention dans les contrats.

Je donne et lègue à madame la duchesse douairière[1], qui m'a toujours honórée de ses bontés et pour laquelle j'ay un respect et un attachement singuliers, le lustre de cristal de roche en lyre à trois branches et à six bougies, qui est dans ma chambre ayant vue sur la cour et qui précède la chambre où je couche; je la supplie d'avoir la bonté de recevoir cette marque de mon respect et de l'attachement infini que j'ay toujours eu pour sa personne.

Je donne et lègue à M. le comte de Lassé, mon ancien, bon et cher amy, mon grand tableau de Vandick, qui est vis-à-vis la cheminée de ma gallerie, sur le terrain des Carmes, et tous les tableaux qui, lors de mon déceds, se trouveront garnir le mur entier de ladite gallerie opposé à la cheminée, à droite et à gauche dudit tableau de Vandick, d'une fenestre à l'autre sans exception; je le prie de se souvenir de moy comme de la meilleure et plus tendre amie qu'il aura jamais, et qui a le mieux senty tout le prix d'un cœur comme le sien[2].

Je donne et lègue à M. Glucq de Saint-Port[3], qui aussi bien que M. de Lassé est

1. La mère du prince de Carignan : « C'était la femme de ce fameux muet, frère aîné du comte de Soissons, père du dernier comte de Soissons et du fameux prince Eugène. » (*Mémoires de Saint-Simon.*)

2. Ce M. de Lassay et non pas *de Lassé*, l'ami le plus vrai, le plus dévoué de la comtesse de Verrue, eut, comme elle, la passion des tableaux; Mariette parle fréquemment de sa galerie, dans son *Abecedario*. Nous croyons qu'il faut se garder de le confondre avec l'auteur des Mémoires si fameux (Amand de Modaillon de Lesperne, marquis de Lassay), qui, en 1786, avait déjà 84 ans.

3. Hélas! il nous faut bien faire descendre notre héroïne du piédestal où notre sympathie trop indulgente aurait voulu la placer. Madame de Verrue est femme, et rien des faiblesses de la femme ne lui est étranger : elle aima M. Glucq de Saint-Port, elle en fut longtemps et fidèlement aimée. La chronique scandaleuse lui prête bien d'autres intrigues avec un certain Pascal, avec la Faye, capitaine aux gardes du roi ; et Jean-Baptiste Rousseau lui-même, dans ces fameux couplets orduriers qui le firent chasser du *Café de la Régence,* se fait l'écho de ces vilains bruits. Il n'est pas jusqu'à ses relations avec M. de Lassé, dont la femme resta, jusqu'à la mort de la comtesse, son amie dévouée, sa compagne la plus intime, que l'on n'ait chansonnées. Mais sa liaison avec Glucq de Saint-Port est malheureusement trop avérée pour qu'on puisse la reléguer parmi ces rumeurs calomnieuses que d'indignes pamphlétaires répandaient avec rage contre tout ce qu'il y avait de grand à la cour.

Glucq était devenu conseiller au grand conseil, mais il n'était malheureusement autre chose que le fils du riche teinturier des Gobelins. Dans une abominable chanson de 1707, recueillie, cela va sans dire, par M. de Maurepas (vol. XI, p. 14), et qu'il nous serait impossible de publier tout entière, nous trouvons sur son compte un couplet que nous donnons avec quelque hésitation :

Plaignons le sort de Verrue
Qui se livre au roturier ;
Se peut-il qu'un teinturier,
Fils d'un balayeur de rue,
Entre ses indignes bras
La possède toute nue,
Entre ses indignes bras
Jouisse de tant d'appas?

mon ami depuis longtemps, tous les tableaux, le lustre et les meubles qui se trouveront lors de mon déceds dans mon cabinet à costé de ma chambre, et qui a une sortie sur ma terrasse par une porte-fenestre, et outre un grand Tesnieres[1] qui est au milieu de ma chambre, vis-à-vis le lustre, dans lequel il y a un page habillé de bleu, deux tableaux de Bartholomé, qui sont dans la grande ruelle de mon lit, deux autres tableaux de Tesnieres, dont l'un représente le *Triomphe de Vénus,* et l'autre *Latone*[2], que j'ay acheptés

Et, dans une autre pièce de 1708 sur l'air ordinaire du *Bransle de Metz* (vol. XI, p. 223) :

Veruë, vous vous mésaliez
A la danse du bransle ;
Quoi donc! nous vous voyons passer
Du souverain au roturier !
. . . .
Vous auriez mieux qu'un teinturier
. . . .
. . . .

Une autre pièce fort curieuse du même recueil (t. XIV) est le *Catalogue des livres nouveaux distribués par M. du Fay,* pour l'année 1717 (M. Cisternay du Fay est le grand bibliophile que vous connaissez, dont l'admirable bibliothèque fut vendue en 1725 par l'excellent libraire Gabriel Martin). Cette pièce satirique, d'une forme alors nouvelle,mais dont on abusa quelque peu depuis, est faite avec une verve mordante et sort de l'ornière des sales pamphlets de l'époque. Nous y trouvons :

Un *Traité des agréments de l'amour et des charmes de l'inconstance,* par madame la comtesse d'Évreux (la fille du fameux Crozat), dédié à madame de Maillebois ;

Du respect et des égards qu'on doit aux princes et princesses du sang, par M. le chevalier de Rohan, dédié à M. de Richelieu ;

Des avantages qu'on tire en s'élevant au-dessus de sa condition par le commerce du grand monde, mis en lumière par J.-B. Rousseau, dédié à Nointel ;

Traité de la modération des désirs et de la parfaite continence, par madame de Saissac, dédié à madame la duchesse de Berry ;

Réflexions sur la honte où jette la bassesse d'un choix indigne, avec une petite nouvelle écrite à la main tenant agréablement au sujet, par madame de Locmaria, dédié à madame de Verrue ; et en note : la première accorde ses faveurs à son valet de chambre ; le fils de M. Gluc est l'amant de la seconde ;

Différentes pièces à l'usage du clergé, recueillies par madame la marquise de Charost sur les manuscrits de la bibliothèque du roy. En note : l'abbé de Louvois est son amant et gardien de la bibliothèque du roy ;

Traité des plaisirs de l'amour, par M. le marquis de Gesvres, etc., etc.

M. Glucq, qui depuis se fit appeler Glucq de Saint-Port, mourut en 1749, treize années après son illustre amie. La comtesse de Verrue lui avait communiqué sa passion pour les arts et la curiosité ; il devint à la longue un bibliophile distingué, acheta en bloc la bibliothèque du célèbre Bernard de la Monnoye, et la compléta par des acquisitions éclairées et souvent heureuses. Un très-grand nombre de livres, entre autres tous les poëtes anciens et modernes, du savant Bourguignon, étaient annotés de sa main ; tous portent sa devise anagrammatique : *A Delio nomen.* Ces circonstances font encore rechercher aujourd'hui le catalogue de la bibliothèque de M. Glucq de Saint-Port, vendue par suite de son décès par le libraire Boudot, en 1749.

1. Nous conservons l'orthographe des noms de peintres, telle que le notaire l'improvise et nous la transmet.

2. Le prince de Carignan, qui avait cédé ce beau tableau à madame de Verrue, le racheta à

de M. le prince de Carignan, et un grand tableau, qui est une *Noce* de Tesnieres, qui est dans ma grande chambre, à costé de la cheminée, au-dessus de la chaise de madame de Lassé. Je le prie de me faire le plaisir d'accepter cette marque d'amitié comme venant d'une amie qu'il a toujours estimée infiniment.

Je donne et lègue à M. Glucq, conseiller au parlement[1], le petit chandelier de cristal qui est dans la petite antichambre qui suit l'antichambre de mes gens, lequel est fait en lyre; je le prie de le mettre dans son cabinet pour se souvenir de moy.

Je donne et lègue à madame la comtesse de Lassé un tableau de Carlo Marate, représentant la sainte Vierge qui tient son fils, le petit saint Jean et des anges à genoux[2]; je la prie d'accepter cette marque de mon amitié.

Je donne et lègue à M. de la Faye, capitaine de dragons, une bague de valeur de dix mille livres.

Je donne et lègue à M. le prince de Carignan, et je le prie de me faire l'honneur d'accepter par amitié pour moy un tableau que l'on appelle *la Conversation* de Rubens[3].

Je donne et lègue à M. le chevalier de Garseau, mon bon amy, un tableau de Tesnieres qu'il a toujours fort aimé, représentant une *Noce*[4]. Il est dans ma chambre, à la ruelle de mon lit; il y a dans ce tableau une grande femme habillée de bleu.

Je donne et lègue à M. l'abbé de Montlaur une pendule de le Bon à contre-poids; elle est à côté de la porte d'entrée de ma grande chambre, qui a vue sur la cour et précède celle où je couche.

Je donne et lègue à M. le comte de Gouffier, mon neveu, une bague de quatre mille livres; à M. le chevalier d'Albert, mon amy, une bague de dix mille livres; à M. l'abbé Terrasson, une bague de trois mille livres, et à M. Melon, mon amy, une pareille bague de trois mille livres, et à M. Méran, de l'Académie, une bague aussi de trois mille livres. Je les ay tous aimés, je les prie de se souvenir de moy et d'accepter ces petites marques d'amitié.

sa vente : il fut vendu 601 livres après la mort du prince, en 1742, lors de la vente qui fut faite de son admirable galerie par l'expert de Poilly.

1. C'est le frère du précédent.

2. Ce petit tableau me paraît avoir été rendu à la succession; il figure, en effet, à la reprise de la vente de la comtesse de Verrue, le 9 avril 1737, sous le n° 1, et fut adjugé au prix de 260 livres.

3. « Des dames, la pluspart accompagnées de leurs amants, rassemblées dans un jardin auprès d'une fontaine; ce beau tableau de Rubens, que l'on nomme *la Conversation,* a été en France dans le cabinet de M. le duc d'Orléans. L'estampe en a été exécutée au burin par Pierre Glouwet... Présentement dans le cabinet de madame de Verrue, ensuite à M. le prince de Carignan, et après sa mort il a été acheté, à ce qu'on m'assure, pour la gallerie du roy de Pologne. Avant que le tableau fût à madame de Verrue, il appartenoit à M. de Nocé. — On m'avoit mal informé; le tableau n'est point à Dresde; mais n'est-il donc pas au Palais-Royal? » (*Abecedario* de Mariette, t. V.)

Ce tableau n'a point figuré dans la vente des tableaux flamands, hollandais, allemands, du duc d'Orléans, faite à Londres en 1792.

4. C'est le tableau vendu 6,000 livres chez Angran de Fonspertuis, et acheté par M. d'Argenson. M. Lebas en a fait une grande et magnifique estampe bien connue sous le titre de *Réjouissances flamandes* (catalogue Angran de Fonspertuis, n° 185).

Le catalogue dit que ce tableau avait été légué à M. de Fonspertuis par madame de Verrue; il est certainement dans l'erreur, à moins que le vicomte Angran de Fonspertuis ne fût connu en 1736 sous le nom de chevalier de Garseau.

Je donne et lègue à M. de Monthulé, conseiller au parlement[1], deux tableaux de Boulongne, dont l'un représente l'*Enlèvement d'Hélène*[2], et l'autre *Ulysse qui retrouve Achille*.

Je donne et lègue à madame la marquise de Saissac[3], ma sœur, une croix de karats en laquelle il y a de la vraie croix, et à madame la marquise de Gouffier, ma sœur[4], une bague de quatre mille livres.

Je donne et lègue à M. le prince de Grinberghen[5], mon frère, que j'aime tendrement, et qui n'a point de maison de campagne aux environs de Paris, la jouissance sa vie durant de ma grande et de ma petite maison sises à Meudon, de ma ferme sise audit Meudon, servant de basse-cour auxdites maisons, des héritages que j'ay sur le terroir dudit Meudon, cours, jardins, terrasses, circonstances et dépendances desdites maisons, ensemble de tous les meubles meublants, ustenciles de cuisine et d'office, glaces, tableaux, linge et autres meubles généralement quelconques estans de présent dans lesdites maisons, et qui y seront au jour de mon déceds sans exception, dont sera fait inventaire, dans lesquels meubles néantmoins n'est comprise aucune vaisselle d'argent, et après que la jouissance de mon frère, qui malheureusement n'a plus d'enfants, sera finie par son déceds, je donne et lègue ladite jouissance à madame la duchesse de Duras, ma nièce, sa vie durant; et à l'égard de la propriété desdites maisons, ferme, héritages, circonstances et dépendances, et de celles desdits meubles, j'en fais don et legs à madame la duchesse d'Aumont, fille de madame la duchesse de Duras, à la charge par elle, lorsqu'elle entrera en jouissance dudit legs, de payer à mademoiselle d'Aumont, sa fille, que j'ay tenue sur les fonts de baptesme, la somme de cinquante mille livres, de laquelle je fais don et legs à ladite demoiselle d'Aumont, à les avoir et prendre sur lesdites maisons, fermes, héritages et meubles.

Je donne et lègue à madame Chauvelin, épouse de M. le garde des sceaux, et je la prie de vouloir bien accepter comme une marque de mon amitié, un de mes lustres en cristal de roche à son choix, après la distraction de ceux que j'ay cy-dessus légués.

Et au surplus de tous mes biens, j'institue mes légataires universels, également et chacun pour moitié, M. le prince de Grinberghen, mon frère, et madame la duchesse de Duras, ma nièce, pour la partager entre eux, également et par moitié, et je substitue la part qui en appartiendra à M. le prince de Grinberghen, mon frère, en faveur de madite dame, duchesse de Duras, en cas qu'elle le survive, mais dans tous les cas je veux et entends que le fonds et propriété de tous les biens compris audit legs universel fait à M. le prince de Grinberghen et à madame la duchesse de Duras appar-

1. C'était le voisin, le locataire et l'ami de la comtesse. Dans les registres du parlement, il est appelé *de Montullé*.

2. Nous retrouvons au catalogue des tableaux de la comtesse (première vente) un tableau de Boulogne le jeune, représentant l'*Enlèvement d'Hélène par Pâris*, vendu 192 livres.

3. Sœur cadette de la comtesse de Verrue. La chronique scandaleuse ne l'épargne guère :

Mais aussi pourrait-on croire
Ce que la Saissac a fait. . .
. . . .

Et nous la voyons figurer deux fois dans le catalogue de Dufay. Elle était née en 1675, avait épousé en 1698 Louis de Castelnau de Clermont-Lodève, marquis de Saissac, mort en 1705.

4. Catherine-Angélique d'Albert, née en 1668.

5. Louis-Joseph d'Albert, né le 1er avril 1672, devint grand écuyer de l'Électeur de Bavière en 1715.

tienne à titre de substitution à madame la duchesse d'Aumont[1], ma petite nièce, en sorte que mes légataires universels en auront seulement l'usufruit leurs vies durant, et à cet effet la vaisselle d'argent, meubles, tableaux et autres effets mobiliers, compris audit legs universel seront vendus, et le prix employé, premièrement au payement et remboursement de mes dettes, tant mobilières que constituées, ensuite au payement du legs, des sommes et deniers par moy cy-dessus faits, et le surplus, s'il y en a, sera employé par mon exécuteur testamentaire en acquisitions de tels héritages ou rentes qu'il jugera à propos, ou en achapt d'actions de la compagnie des Indes, au profit de mes légataires universels, chacun pour moitié, lesquels héritages, rentes ou actions seront sujets auxdites substitutions, pourquoy sera fait dans les contrats les mentions nécessaires.

Je supplie M. Chauvelin, garde des sceaux, qui m'a toujours marqué une amitié bien tendre et que j'ay toujours aimé de même, de vouloir bien agréer la nomination que je fais de sa personne pour exécuter mon présent testament, et d'accepter pour marque de notre amitié réciproque un de mes lustres de cristal de roche, tel qu'il voudra choisir après la distraction de ceux que j'ay cy-dessus légués; mais je luy conseille de choisir celuy qui est dans la chambre où je couche, comme estant le plus agréable, à ce qu'il me paroist, et comme ses occupations importantes ne luy permettent pas de donner ses attentions à tous les détails d'une exécution testamentaire, je le supplie de trouver bon que le sieur Alain, mon intendant, qui a une entière connoissance de mes affaires, et que j'ay toujours aimé, parce que sa probité m'est connue, reçoive ses ordres à ce sujet, pour les exécuter et luy en rendre compte. Je voudrois que la connoissance que M. le garde des sceaux aura de luy, de son exactitude et de sa candeur, pût luy mériter sa protection.

Je révoque tous autres testaments et codicilles que j'aurois pu faire avant le présent, auquel seul je m'arreste. »

Ce fut ainsi dicté et nommé par ladite dame testatrice auxdits notaires, et a madite dame par l'un d'eux, l'autre présent, relu, qu'elle a dit avoir bien entendu et y a persévéré, à Paris, en la chambre cy-dessus désignée, l'an mil sept cent trente-six, le vingtiesme septembre de relevée depuis six heures jusqu'à dix, et a madite dame signé avec lesdits notaires la minute des présentes demeurée audit maistre X..., l'un d'eux; signé X... avec paraphe, et à costé est écrit : scellé ledit jour, 22 septembre 1736, receu 13 sous.

« Par forme de codicille, j'ajoute à mon testament, sans y préjudicier au surplus, mais au contraire le confirmant, je donne et lègue à Bourgeois, l'une de mes femmes, quatre cents livres de pension viagère, outre et sans préjudice du legs que je luy ay fait par mon testament, faisant le tout ensemble mille livres de pension viagère et quatre mille livres une fois payées. De plus, je donne à Nolot, une femme que je veux prendre, cent livres de pension viagère et mille livres d'argent; de plus, je déclare que je donne à chacune de mes femmes leurs chambres, lits, bref tout ce qu'elles contiennent, et, comme c'est peu de chose, j'y ajoute à chacune cent cinquante livres pour tenir lieu du peu qui y contient.

Fait à Paris, ce dix novembre mil sept cent trente-six, signé : *d'Albert de Verrue.* »

1. C'était la mère du duc d'Aumont, dont l'admirable collection d'objets précieux, antiques et modernes, fut dispersée en 1782. Ce catalogue, fort bien fait d'ailleurs, ne dit malheureusement pas quels sont les meubles et curiosités provenant du legs de madame de Verrue.

Au-dessous est écrit :

« J'avois oublié de mettre dans mon testament que je donne à madame de Hautefort, ma nièce, fille de madame de Duras, une montre pour se souvenir de moy. Fait à Paris, ce dix novembre mil sept cent trente-six, signé : *d'Albert de Verrue.* »

Plus bas est encore écrit, paraphé *ne varietur* au désir de l'acte de dépôt pour minute, passé devant les notaires soussignés, ce dix-neuf novembre mil sept cent trente-six, estant en suite du testament du 20 septembre précédent, signé : Alain avec X... et Z..., notaires, avec paraphes.

Ès originaux desdits codicilles annexés à la minute dudit acte de dépôt, le tout demeuré audit maistre X..., notaire, signé : X... avec paraphe, et à costé est écrit : scellé le vingt-deuxiesme novembre mil sept cent trente-six. Receu treize sols, avec paraphe.

Pour copie conforme :

PIERRE DESCHAMPS.



DES

GRAVURES SUR BOIS

DANS LES LIVRES IMPRIMÉS EN ALLEMAGNE

PENDANT LE XV[e] SIÈCLE[1]



La gravure en bois, traitée à son origine par des imagiers sans valeur, était à peine entrée, à la suite d'artistes dignes de ce nom, dans les voies véritables de l'art, qu'une découverte vint changer toutes ses conditions d'existence.

L'imprimerie typographique essayée par Gutenberg à Strasbourg, en 1439, définitivement trouvée à Mayence, de 1450 à 1457, par Gutenberg, Fust et Schœffer, enleva à la gravure en bois de sa portée, en la rendant partie accessoire, de principale qu'elle était dans les livres. Bientôt même l'histoire de la gravure en bois se trouve tellement mêlée à celle de l'imprimerie, qu'elle ne peut plus en être séparée, et dès lors ce sont les ouvrages illustrés qui nous en offrent les meilleurs et les plus sûrs jalons. Aussi, arrivé à cette époque, si l'on veut étudier l'histoire de la gravure, faut-il parcourir les

1. Cet article est un résumé consciencieux du VII[e] chapitre de l'excellente *Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne jusqu'à la fin du* XV[e] *siècle*, par M. Jules Renouvier.

principaux ouvrages sortis des ateliers typographiques établis dans les villes des Pays-Bas, des bords du Rhin et de la haute Allemagne.

Mayence, dans le Psautier de 1457, nous offre le premier livre avec des capitales gravées en bois. Ces ornements nous montrent une impression faite, avec beaucoup de talent, en trois couleurs, au moyen de plusieurs planches selon Fournier, par emboitage suivant M. Bernard. Des bibliographes attribuent ces lettres à Jean Meydenbach, ouvrier de Gutenberg; d'autres, avec plus de probabilité, les donnent à Schœffer de Gernsheym. La marque des imprimeurs du Psautier doit également être notée comme le premier exemple de ce genre de signature, et comme application de la gravure sur bois dans les imprimés. Mayence offrit encore l'exemple remarquable d'un peintre devenu imprimeur : Erhardt Renwich qui édite, en 1486, le célèbre livre des *Saintes pérégrinations de Bernard de Breydenbach*. Renwich fit sur les lieux mêmes les dessins qui ornent son livre, et, le premier, il les mit sur bois avec des tailles croisées non encore érigées à l'état de système.

Produites par un peintre, ces gravures n'offrent plus, comme celles qui les précédèrent, de simples esquisses préparées pour les enlumineurs, mais des bois assez avancés pour se passer de couleur. Le succès récompensa cette tentative; l'ouvrage eut plusieurs éditions, et Renwich trouva des imitateurs.

Cologne, d'où nous avons fait venir hypothétiquement beaucoup de graveurs anonymes, eut aussi, il n'en faut pas douter, plusieurs établissements typographiques dès les premiers temps. Mais les imprimeurs de cette ville évitent de marquer et de dater leurs ouvrages pour s'assurer un plus grand nombre de chalands dans les différents pays.

Le plus ancien livre illustré qui parut à Cologne fut le *Fasciculus temporum*, publié en 1474 par Arnold Ther Huernen, qui travailla en cette ville de 1471 à 1483. Les petits bois qui ornent cet ouvrage se font remarquer par la juste disposition de leur trait carré au milieu des caractères. Mais l'incunable le plus intéressant pour l'histoire de la gravure, et sorti, sans nul doute, des presses de Cologne, est la *Bible* en dialecte de la basse Allemagne. Sa date doit suivre de près celle du *Fasciculus*, et l'on peut conjecturer qu'elle fut publiée par les graveurs d'images, et imprimée par eux ou par des compagnons qu'ils s'étaient associés. Henri Quentel para ses livres de quelques-uns des bois de cette bible, aussi quelques auteurs, sans raison sérieuse, ont-ils voulu lui en faire honneur. Ses ouvrages, dans lesquels il se donne le titre de *Coloniensis civis, impressorie artis calotecnii characterisati*, sont d'abord pauvres de bois, mais en sont riches à partir de 1490.



FAC-SIMILE D'UNE GRAVURE DE LA BIBLE DES PAUVRES.

Nous pourrions encore signaler plusieurs imprimeurs de livres illustrés établis à Cologne, mais toutes leurs publications disparaissent devant le Todtentanz, la plus ancienne édition allemande de cette suite qui devait inspirer les graveurs de tous pays. Des bibliographes ont revendiqué cette publication pour diverses villes; mais le plus impartial de tous l'a jugé sorti des presses de Cologne ou des Pays-Bas, de 1485 à 1490, et M. Renouvier se range à son avis. Le succès de cet ouvrage fut grand, et il méritait de l'être par l'originalité avec laquelle le dessinateur sut rendre cette danse énergique jusqu'à la férocité. On ne connaît de ce livre que deux exemplaires; l'un à Strasbourg, l'autre à Dresde, et les deux éditions postérieures du Todtentanz : celle attribuée à Koberger de Nuremberg, et celle de Lubeck, 1496, figurent aussi parmi les plus grandes raretés bibliographiques. Enfin, toute l'imagerie de Cologne au xve siècle, venant se résumer dans la *Chronique* de 1499, prouve que la gravure de ces ateliers garde, jusque dans ses produits inférieurs, une certaine mesure et ne tombe pas dans les exagérations tudesques de la *Chronique* de Nuremberg, très-supérieure, du reste, par l'habileté de ses graveurs.

Bamberg nous montre les livres à textes imprimés et mêlés de gravures sur bois qui portent les premières dates et les premières signatures. Leur auteur, Albrecht Pfister, n'était d'abord qu'un *formschneider* qui se voua de bonne heure à l'imprimerie. Ses ouvrages offrent la transition des livres xylographiques aux livres typographiques. Les *Fables* de Bouer nous donnent la date la plus reculée qui soit connue : 1461. Puis vient la *Bible des pauvres,* en allemand, 1462, la première édition qui ait été faite avec des caractères mobiles. A la vue des bois qui ornent cet ouvrage, on est frappé de leur infériorité si on les compare à ceux de la *Bible des pauvres,* mais il ne faut point en accuser Albrecht Pfister seul, car le déclin de la gravure sur bois, au moment de l'introduction de l'imprimerie, est un fait général. Les *Plaintes contre la mort* est la publication dans laquelle Pfister donna sa plus grande force; mais dans celle-ci, comme dans les autres, on remarque trop la volonté de faire vite plutôt que bien. Quant aux autres presses de Bamberg, elles paraissent entièrement consacrées aux livres liturgiques et fonctionnent entre les mains d'ouvriers venus de Nuremberg.

Augsbourg possédait les ateliers de gravure les plus nombreux, lorsque l'imprimerie vint à se propager; aussi devons-nous attribuer à cette ville plusieurs des livres anonymes dont l'origine est incertaine. Les annales d'Augsbourg nous offrent un fait curieux. Les graveurs, forts de leur corporation, poursuivent, en 1471, les imprimeurs Gunther

Zainer et Schlosser; ils refusent au premier le titre de bourgeois, et interdisent à tous deux d'imprimer des gravures en bois dans leurs livres. Plus tard, une transaction a lieu, et on permet à Zainer d'intercaler dans ses textes des gravures exécutées par ceux qui ont seuls le droit de graver.

La première Bible imprimée à Augsbourg en langue vulgaire et avec figures n'a ni nom ni millésime, mais le style des bois révèle une date antérieure à celle des livres de Cologne, et il y a toute apparence que le graveur en fut aussi l'imprimeur. Gunther Zainer, établi à Augsbourg en 1468, employa le premier les caractères italiques usités à Venise, et imprima sous le patronage d'un monastère, dans lequel il finit ses jours en 1478, son *Speculum humanæ salvationis*, etc., paraphrase du *Speculum des pauvres*. Le premier ouvrage daté et signé par Gunther Zainer (car le *Speculum* était sans date) est la *Légende des saints*, avec des figures pauvrement traitées, petites et ramassées de forme. La plus importante de cet imprimeur est le *Livre des échecs* de Jacob de Cessolis, 1477, dans laquelle le graveur montra un dessin rapide, juste et saisissant. L'école allemande dès lors reprend le pas sur l'école hollandaise qui l'avait si bien primée dans ses livres des pauvres.

Après Zainer, nous trouvons encore à Augsbourg Jean Baemler, devenu imprimeur, d'enlumineur qu'il était avant. Il paraît avoir fait travailler les mêmes graveurs que Zainer, et, dans la souscription de son *Bélial*, 1473, il se désigne comme auteur de figures et indique que dans ce livre il y a des planches gravées sur métal, ornant le texte. On voit encore sortir de ses presses plusieurs romans de chevalerie, tels que l'*Histoire de Mélusine*, de *Sigismunde*, et de *Tancrède de Salerne*, 1482, ornés avec des bois de Zainer. Quant à Antoine Sorg, qui dépassa les autres imprimeurs d'Augsbourg par le nombre de ses publications, il se montra peu soigneux dans le choix de ses gravures et répéta souvent les compositions de Zainer.

L'école de Souabe, devenue dès lors la plus vaillante par ses graveurs sur bois, ne tarda pas à se répandre dans les pays étrangers. Trois compagnons : Bernardus, Victor de Augusta (Bernhart Maler), Petrus Lostein de Langencen, Erhardt Ratdolt de Augusta, s'associent et établissent une imprimerie à Venise. Le Calendrier de Jean de Kœnigsberg, publié en 1476 avec un luxe de caractères et d'ornements tout nouveau, fut leur première publication. Bernard, qui peut passer pour en avoir été le dessinateur, s'inspira du goût italien. Les planches du *Fasciculus temporum*, 1481, déjà plusieurs fois imprimées en Allemagne, prennent dans l'édition de Ratdolt une certaine grandeur de style toute vénitienne.

Enfin, en 1482, il donne encore à Venise le *Poëme astronomique* d'Hygin, remarquable par ses bois intercalés dans le texte sans trait carré; puis il revient à Augsbourg, où le rappelait l'évêque Jean de Werdenberg pour imprimer ses livres liturgiques. Ce fut en cette ville qu'il édita le plus considérable de ses ouvrages, la *Chronique des rois de Hongrie*, dédiée par Théobald Feger au roi Mathias. Les figures en sont peu correctes dans leurs extrémités, mais variées dans leurs attitudes, et taillées avec beaucoup d'habileté. Elles présentent des ombres plus poussées que dans les œuvres antérieures, et des hachures jusque dans les têtes, avec des lumières très-bien ménagées.

Ulm vit Ludwig Hohenwang, de Elchingen, se fixer en ses murs; mais le plus souvent cet imprimeur n'a ni daté ni signé ses productions. Son livre le plus recommandable est le *Végèce* allemand, dont les figures imitées du Valturius de Vérone, 1472, sont relevées d'enluminure.

En Jean Zeiner ou Gzeiner, de Reuttinger, Ulm eut un des éditeurs féconds de l'Allemagne; le professeur Hassler cite quatre-vingts ouvrages sortis de ses presses, de 1473 à 1515. On lui doit le livre de Boccace, *de Mulieribus claris*, 1473, avec des figures obscènes traitées d'une manière inégale, mais dans lesquelles il montra cependant de la force et de l'adresse, et *la Vie et les Fables d'Ésope*, la première des éditions allemandes. Les planches en sont dessinées à peu de frais avec beaucoup d'esprit, et gravées avec nerf et précision.

Mais l'ouvrage qui montre le mieux toute la force des graveurs sur bois d'Ulm et les désigne comme supérieurs à ceux de l'école rivale de Nuremberg est la *Description de la ville de Rhodes avec l'histoire de son siége*, imprimé en 1496 par Jean Reger. On y trouve une taille régulière et ferme faisant ressortir un dessin magistral et accentué.

Le style moitié flamand et moitié allemand du plus illustre peintre de Souabe en ces temps, Frédéric Herlin, de Nordlingen, peut encore faire attribuer à cette ville l'*Itinerarium seu peregrinatio beate Marie Virginis*, qui dénote une certaine affinité avec la manière suivie dans les Pays-Bas. Albert Kunne de Ruderstadt, imprimeur de Memmingen, mérita peu des amateurs de gravure, mais on peut mentionner son *Tabula optima super breviariis decretorum*, 1486, curieux parce qu'il y donna son portrait décoré de la croix, insigne de l'ordre du Saint-Esprit auquel il appartenait.

Nuremberg fournit des imprimeurs qui firent paraître moins d'activité et de soin que ceux d'Augsbourg. Johan Sensenschmidt, imprimeur nomade qui travailla aussi à Bamberg et à Ratisbonne, passe, sans preuves certaines, pour avoir édité une des premières *bibles* en langue vulgaire.

Après lui vient l'astronome Jean Muller de Kœnigsberg, qui se servit de blocs de bois, peu remarquables d'ailleurs, pour ses calendriers les plus célèbres du XVe siècle, et dont le plus ancien remonte à 1473. Nuremberg posséda la plus considérable imprimerie de l'Allemagne; celle d'Antony Koberger, parrain d'Albert Durer, qui eut vingt-quatre presses et employa jusqu'à cent ouvriers, sans compter ceux qui travaillèrent dans ses ateliers de Bâle, de Lyon et d'autres villes.



FAC-SIMILE DE FIGURES DU « TÉRENCE » DE 1496.

En 1482, cet éditeur orne sa *Bible vulgaire* avec les bois de la *Bible* de Cologne, et quelques années après, en 1491, il mérite de grands éloges pour la publication du *Schatzbehalter oder Schrein der wahren Reichtümer des Heils*, dans laquelle parut pour la première fois une taille de bois vraiment magistrale. Les sujets empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament sont traités avec liberté, et exécutés au moyen de tailles ténues et embrouillées plutôt que croisées, qui peuvent se passer d'enluminure, bien qu'on trouve de ce livre quelques exemplaires coloriés. Ces planches, bien supérieures à toutes celles parues antérieurement, sont dues à Wolgemuth; et comme Albert Durer était alors en apprentissage chez ce peintre, on a conclu, non sans probabilité, qu'il avait participé à la confection de ces bois. Dans ce livre, plus que dans la *Chronique de Nuremberg*, on doit chercher l'influence de Wolgemuth sur les graveurs.

Strasbourg eut pour premier imprimeur Johans Mentete ou Mentetin, miniaturiste reçu, comme peintre, bourgeois de Strasbourg en 1447. Son *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais nous montre des initiales rubriquées. et historiées, dessinées à la plume. Henri Knoblotzer édite en 1478 un *Belial* allemand, dans lequel il se désigné auteur des figures qu'il dit gravées sur métal. Mais à Strasbourg, l'imprimeur auquel la gravure sur bois dut le plus fut Reinhart dit Gruninger, qui travailla de 1483 à 1522. Il s'attacha de préférence aux classiques, orna Boèce, Virgile, Horace et Térence de figures trop dégingandées et caricaturales,

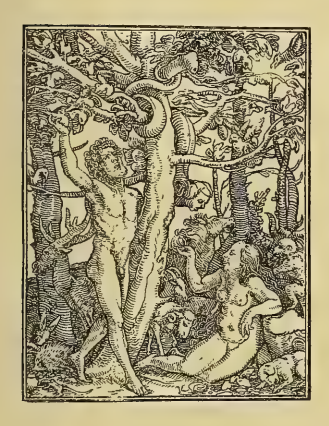


ESTAMPE DE LA NEF DES FOUS,
de Sébastien Brandt.

mais des plus intéressantes pour l'étude des caractères et des costumes de ces temps.

« Au total, dit M. Renouvier, les tailleurs de bois ou de métal de Strasbourg, qui ne prennent de la consistance que dans l'atelier de Gruninger, n'eurent jamais, dans leur dessin, la vaillance des ateliers d'Augsbourg et de Nuremberg. Plus recoquillés dans leurs formes et leurs accoutrements, ils restèrent aussi plus alourdis dans leur pratique. Leurs planches montrent un ramassis de hachures et un épaississement d'encre qui ne font qu'ajouter à la maussaderie de leurs airs. Comme ces physionomies sont pourtant bien à eux, ils peuvent encore plaire, selon l'axiome du poëte :

Chacun pris en son air est agréable en soi.





ESTAMPES DES SIMULACRES DE LA MORT, PAR HOLBEIN.

Bale nous offre pour la première fois, en Sébastien Brandt, un auteur qui prend une part active à la composition des gravures qui devaient orner ses ouvrages. Jusqu'alors, dans l'ignorance où nous étions de savoir à quels artistes attribuer les bois des livres, nous en avons toujours reporté le mérite aux imprimeurs qui durent, à ces époques, souvent participer à la fabrication des initiales ornées, et, pour le moins, commander et surveiller l'emploi des planches. Bien que jurisconsulte, orateur, professeur, doyen à Bâle, conseiller palatin de Maximilien, chancelier et syndic à Strasbourg, Brandt édita des classiques, composa des poëmes devenus populaires, fit des épîtres pour des imprimeurs célèbres

et s'occupa avec soin des bois qui devaient entrer dans ses éditions ; nous en trouvons la preuve dans des œuvres d'Ésope ornées de son portrait.

Mais ce rôle fut aussi quelquefois rempli par les auteurs, traducteurs ou commentateurs, ainsi que Sébastien Brandt nous en offre à Bâle un des exemples les plus notables. Ce fut Jean Bergman qui imprima la plupart de ses livres et entre autres la *Nef des fous*, le monument le plus singulier du génie de Brandt. Dans ces bois, où le graveur est venu avec beaucoup de mérite au secours de l'auteur, les traits ne se croisent point, mais s'allongent, se renflent et se brisent avec la plus grande habileté. Ils inaugurent une manière toute nouvelle dans l'école allemande, et dénotent un artiste de profession et des plus vaillants, que Holbein devait faire oublier par des chefs-d'œuvre, ainsi que nos lecteurs peuvent en juger en comparant les bois de la *Nef des fous* avec ceux des *Simulacres de la mort*.

ÉMILE GALICHON.



ESTAMPE DES SIMULACRES DE LA MORT,
par Holbein.

GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

LIVRE PREMIER

JARDINS

XXVI

A L'ARCHITECTURE SE RATTACHE L'ART DE DESSINER LES JARDINS, DONT L'OBJET EST D'INTRODUIRE L'ORDRE DANS LES LIBRES CRÉATIONS DE LA NATURE, POUR Y MÉNAGER LES PLAISIRS DE LA VUE, DU SENTIMENT ET DE L'ESPRIT.



Un voyageur qui aborderait dans une île déserte, et qui en l'explorant y découvrirait tout à coup une avenue en ligne droite ou des arbres rangés en quinconce, verrait sur-le-champ que cette île a été autrefois habitée; il reconnaîtrait l'esprit de ses semblables à ces lignes géométriques que ne peut tracer sur la terre aucune autre main que celle de l'homme.

Pour accuser sa présence au milieu de la nature, pour y marquer la trace de sa pensée, l'homme n'a pas d'autre moyen que d'y apporter une symétrie ou

du moins une géométrie quelconque, c'est-à-dire un peu de cet ordre régulier dont il est lui-même, dans toute la création, l'image la plus frappante. S'il y a une symétrie dans les œuvres ou plutôt dans les desseins de l'éternel géomètre, elle est absolument cachée, elle est invisible à nos yeux humains. Elle ne se montre ni au firmament, où les mondes sont dispersés, ni dans les forêts vierges, qui se hérissent d'une chevelure en désordre, ni dans le mouvement des montagnes, qui semblent avoir été soulevées au hasard par les cataclysmes et les bouleversements du globe, ni dans le cours des fleuves, aussi capricieux que le soulèvement des montagnes... Cependant, au sein de ce désordre sublime, une force mystérieuse, encore aveugle, a commencé d'agir dans le cristal; ensuite, après des siècles, elle a pénétré dans les plantes qu'elle a régularisées; plus tard, elle s'est révélée dans les animaux, et enfin elle a brillé de tout son éclat dans l'architecture du corps humain, où l'ordre, la proportion, la symétrie sont devenus l'emblème de l'intelligence et comme le signe extérieur de la raison.

Ainsi l'homme, arrivé sur la terre avec un organisme capable de manifester l'idée, a bientôt marqué de son empreinte toute la nature. Il a éprouvé le besoin de refaire sa planète bouleversée, de s'y reconnaître, d'y mettre l'ordre qui était en lui. Selon ses convenances, il a déplacé ou percé les montagnes, contenu l'Océan sur ses rivages, comblé les mers, détourné les torrents, endigué les fleuves; il a replanté ces arbres qui poussaient en confusion dans la forêt; il en a prévu les formes et dirigé la végétation; il leur a fait suivre les inspirations de son goût et la marche même de sa pensée. Enfin, usant du privilége de son intelligence, qui est de soumettre peu à peu la création à ses désirs et à ses plaisirs, il a recueilli dans des bassins l'eau des fontaines pour la faire jaillir en gerbes étincelantes au niveau des montagnes d'où elle était descendue.

Mais quoi! l'ordre, la proportion, la symétrie, ne sont pas, dans l'homme, les seules qualités de son organisation : elle est en effet complexe et harmonieuse, une et variée. De même que son esprit est tout à la fois libre par l'imagination et réglé par la logique, de même son corps présente des disparités en même temps que des consonnances, des membres semblables et des configurations différentes, la répétition de droite à gauche, et la dissemblance de bas en haut. L'homme, étant conduit naturellement à se peindre dans ses ouvrages, y mettra donc tout ensemble de la symétrie et du contraste, de la régularité et de l'imprévu; mais lorsqu'il aura la nature pour collaborateur, les rôles se trouveront d'eux-mêmes partagés entre eux. Il devra marier les droites et les courbes de

sa géométrie avec la liberté des créations naturelles, la dignité de l'art et sa grandeur avec les enchantements et les caprices de la nature. Il apportera l'ordre de ses pensées : elle y mêlera la grâce de ses fantaisies. Il sera le dessinateur; elle sera le coloriste : voilà, ce nous semble, le premier principe de la théorie des jardins.

Et d'abord, qu'est-ce qu'un jardin? C'est une habitation de plaisance à l'air libre, qui fait transition entre la ville et la campagne, entre le château et la forêt.

De cette définition, que personne assurément ne contestera, découlent les droits de l'architecture sur le tracé des jardins. Comment passer brusquement d'une demeure dont la construction est soumise aux lois de l'ordre, de la proportion et des nombres, dans un paysage qui offrirait, sur le seuil même de l'habitation murée, la confusion des choses agrestes? Quelle figure ferait, par exemple, au milieu du désordre de la nature abandonnée à elle-même, un *ordre* grec avec sa musique de pierre, ses colonnes rangées, ses chapiteaux semblables, ses triglyphes ou ses coussinets répétés, avec ses frises, ses corniches, ses cymaises élégantes? Il faut donc continuer le rhythme de l'architecture au moins dans les parties du jardin contiguës à l'habitation de l'homme, et ce serait courir sur l'évidence que de le prouver. Mais si l'art a sa place marquée dans le jardin, s'il est tenu d'y jouer son rôle, doit-il dissimuler son intervention? Convient-il de cacher l'art sous les dehors d'une négligence étudiée pour imiter les grâces de la nature, ou bien d'accuser franchement la volonté de l'homme, l'expression de ses sentiments et de son goût? C'est une question qui domine toute la théorie des jardins.

Imiter la nature! mais c'est tenter l'impossible lorsqu'on trace un jardin. Si le jardin est une habitation en plein air, si l'homme doit y trouver avant tout le plaisir de la promenade et celui du repos, ne faut-il pas qu'en lignes droites ou en lignes courbes il se fraye un chemin? qu'il se ménage, suivant les climats, beaucoup de soleil et un peu d'ombre, ou beaucoup d'ombre et un peu de lumière? qu'il se prépare sous le ciel un lieu de causerie ou de rêverie? que pour passer la rivière ou franchir le ravin, il se construise un pont, rustique ou régulier? qu'il se défende tantôt du sec, tantôt de l'humide? qu'il se préserve tantôt des boues de l'argile, tantôt de l'aridité d'une terre sablonneuse?... Nous voilà donc forcés dès les premiers pas de renoncer à l'imitation de la nature; car la nature n'a jamais fait d'allées sablées, ni de ponts praticables, ni même de chemin quelconque. Veut-on maintenant se borner à reproduire le décousu pittoresque des créations naturelles? Veut-on feindre des accidents, prévoir l'imprévu? Mais la nature, ici encore, est inimitable.

L'artiste jettera-t-il ses massifs, plantera-t-il ses arbres comme au hasard, sans aucun ordre apparent, dans l'espoir de nous tromper en nous faisant croire à une production spontanée de la nature? Eh! que savons-nous des causes innombrables, infinies, qui président à la moindre végétation? Sous l'empire de cette divinité obscure, que par habitude nous appelons le hasard, il n'y a pas un brin d'herbe qui n'ait sa raison d'être; que sera-ce d'un arbuste, d'un arbre, d'un bouquet d'arbres? Savons-nous toutes les influences qui déterminent le voisinage de telles plantes, leur port, leur mouvement, les distances de l'une à l'autre? Pouvons-nous calculer tant soit peu les effets qu'ont produit sur tel groupe d'arbres le climat, l'orientation, les vents du ciel, la platitude ou la pente du terrain, le caractère du sous-sol, la filtration des eaux, les affinités secrètes, et mille autres causes accidentelles dont l'action demande quelquefois des siècles? Et nous voudrions imiter cette grâce adorable qui est engendrée par l'infini, par l'inconnu!

Non, ce n'est pas le principe de l'imitation qui peut nous guider dans l'art des jardins, car l'homme, en suivant ce principe, ne saura jamais ni masquer son art, ni en sauver l'impuissance. Mieux vaut cent fois chercher la beauté que créent l'intelligence et l'imagination humaines, que de s'efforcer d'être rustique en simulant les grâces naïves. Observons d'ailleurs que si l'imitation est insuffisante, même dans l'art du peintre, où elle a néanmoins tant d'importance, elle est particulièrement déplacée dans l'art des jardins, où elle ne serait tolérable qu'à la condition d'être parfaite. Le peintre qui, sur une toile de chevalet, nous montre les splendeurs du couchant, comme Claude Lorrain, ou la mélancolie d'un bocage, comme Ruysdael, n'a pas l'intention de nous tromper. Il imite la réalité autant qu'il en a besoin pour en éveiller le souvenir, pour en donner l'idée et le mirage. Notre âme demande à ces grands artistes l'esprit des choses, et la seule imitation ne suffirait pas à nous le faire saisir. Au contraire, le dessinateur de jardins, imitant la nature sur son terrain à elle, dans son cadre immense, dans ses dimensions véritables et avec les éléments qu'elle met en œuvre, devrait l'imiter jusqu'à produire une complète illusion; et comme cette illusion est impossible, il tombe infailliblement dans la parodie.

Ces deux principes, l'affirmation de l'art et l'imitation de la nature, ont cependant régné l'un et l'autre dans l'ordonnance des jardins. Ils ont donné naissance aux deux genres qu'on appelle français ou anglais, selon que le jardin est géométrique ou pittoresque, c'est-à-dire soumis à l'architecture ou traité comme le tableau d'un peintre.

Pour si haut que l'on remonte dans la tradition classique, on y voit

que les premiers jardins tracés par l'homme ont eu le caractère de son intelligence. Le verger d'Alcinoüs, tel qu'Homère le décrit au septième chant de l'*Odyssée,* présente une certaine régularité. Il est tracé sur un terrain découvert d'un côté, ombragé de l'autre; il est orné de plates-bandes, planté de figuiers, d'oliviers et de vignes, et rafraîchi par deux fontaines. L'architecture jouait un grand rôle dans les jardins suspendus de Sémiramis, portés qu'ils étaient sur les entablements de leurs terrasses évidées, superposées en amphithéâtre et soutenues par de grands piliers creux remplis de terre, où les arbres du jardin plongeaient leurs racines. En Grèce, des jardins publics étaient consacrés aux exercices du corps et de l'esprit. C'était là que les philosophes enseignaient la gymnastique de l'intelligence, tandis que les athlètes enseignaient la lutte, le saut, la course, le pugilat. Les gymnases de Sparte, d'Élis, d'Olympie, de Phigalie, le Lycée et l'Académie d'Athènes, étaient des jardins. On y avait planté des allées de platanes, qui, plus tard, furent imitées par des colonnades et des galeries offrant un meilleur abri contre la pluie et le soleil; car les Grecs imitaient la nature, mais en la transformant et pour puiser en elle les rudiments de leur architecture. La terre était pour eux une divinité humaine comme toutes les autres, et là où devait s'exercer le génie de l'homme, elle était assujettie aux lois sacrées de l'harmonie et des nombres.

Les Romains, qui avaient l'instinct de la grandeur beaucoup plus que le sentiment du beau, enfermèrent les champs dans la ville, témoin les jardins de Lucullus, de Pompée, de Mécène; ils poussèrent loin, trop loin, le goût de la régularité et de la symétrie. Ce fut Caïus Marius le jeune qui, sous le règne d'Auguste, donna le premier exemple de tailler les bosquets dans des formes régulières. A l'époque de Trajan, lorsque l'art signala ses conquêtes sur la nature par l'invention des serres chaudes, l'habitude était déjà prise d'élaguer et de tondre les arbres, de tailler le buis, de le façonner en y figurant des animaux, des griffons, des ornements et quelquefois le nom du propriétaire. C'est Pline le jeune, décrivant sa villa du Laurentin, qui nous donne ces curieux détails, en ajoutant que certains arbustes sont coupés en manière de petites bornes.

Au moyen âge, quand tout manoir est fortifié, les jardins (ceux même de Charlemagne) ne sont guère que des potagers dont les planches et les allées suivent la géométrie des bastions. Dans les abbayes, où les traditions antiques s'étaient conservées, de vastes enclos étaient consacrés à la culture des légumes, des fleurs, des arbres fruitiers et des plantes rares. Les Bénédictins, les Prémontrés, les ordres même les plus austères, tels que les Chartreux, avaient des plates-bandes, des promenades, des ré-

servoirs, et il va sans dire que la composition de leurs jardins était simple et régulière comme leur vie. Les murs qui les défendaient contre les bruits du monde se couvraient à l'intérieur d'espaliers bien tenus. Quelquefois des vignes étaient suspendues aux treillages d'une allée couverte, et l'on entretenait du poisson dans des viviers semblables à ceux qu'on a retrouvés plus tard dans les ruines de Pompéia. Tracés en longs parallélogrammes, ces bassins s'arrondissaient ou s'échancraient pour se prêter à la forme demi-circulaire des *exèdres* où les religieux venaient s'asseoir. Les moines de l'Orient, — nous l'avons vérifié sur le mont Hymette près d'Athènes, — arrêtaient l'eau des montagnes pour répandre la fraîcheur dans leurs plantations... Mais à la Renaissance, l'art des jardins reparaît en Italie avec une splendeur qui ne sera point dépassée. A Rome et hors de ses murs, sur les hauteurs de Frascati et de Tivoli, à Naples, à Florence, à Gênes, à Venise même, les seigneurs et surtout les princes de l'Église font revivre les magnificences d'Agrippa, de Mécène, de Salluste, de Lucullus. L'antique villa de Cicéron semble renaître sur les collines tusculanes, et les environs de Rome lui font une ceinture de jardins enchantés qu'embellissent des fontaines mythologiques, de véritables rochers, de véritables ruines.

Il était réservé à un architecte français, André Le Nôtre, de montrer dans tout leur éclat les beautés du style classique, mais en les portant à l'excès. Quiconque a vu le jardin des Tuileries, les parcs de Versailles, de Saint-Cloud, de Meudon, de Chantilly, peut se faire une idée du style de Le Nôtre et des sentiments qui s'y attachent. Tout y est préparé pour une promenade grave et solennelle. Le sol est soumis à une rigoureuse planimétrie ; s'il se présente un monticule naturel, on le régularise en terrasse, on le rachète par un perron, et on le décore de balustres, de vases et de statues. Des lignes droites se font jour à travers les bois ou en règlent d'avance la plantation. Les courbes y sont le plus souvent des portions de cercle. L'eau est recueillie dans des bassins, autour desquels se rangent des plates-bandes symétriques; elle est vomie par des dauphins, soufflée par des dragons ou respirée par les chevaux de Neptune; elle retombe en nappes, en gargouilles, en godrons; elle se tamise en poussière pour plus de fraîcheur, ou bien elle jaillit en fusées, en gerbes éblouissantes, en bouquets, composant comme d'humides feux d'artifice. Les compartiments des parterres sont encadrés par des bordures de buis façonné, sans doute en mémoire de Pline; les grilles d'entrée et certains points qui doivent servir de jalons à la vue et à la marche sont marqués par des ifs découpés en figures coniques, sphériques ou pyramidales, images que le chancelier Bacon trouvait puériles (*it be for children*). Les arbres

sont rangés en échiquiers, ou bien ils se nivellent, ils se dressent en rigides murailles. De toutes parts la végétation fournit les éléments d'une architecture verdoyante, et grandit sous la surveillance de la serpe et du fil à plomb; elle forme des portiques, des cloîtres, des cabinets et des voûtes de verdure, des salles de marronniers, des labyrinthes, des rues sombres, des grottes au fond desquelles la pierre a été fouillée en coquillage, rongée en mousse, taillée en stalactites et en glaçons. Les dieux de la Fable se cachent dans l'épaisseur des fourrés ou apparaissent au milieu des clairières; on y découvre des Faunes et des Nymphes; on y voit courir Atalante. Enfin l'œil se repose sur des boulingrins tantôt unis et simples, tantôt contrastés et garnis de fleurs.

Sans doute, à en juger par le plan, les jardins de Le Nôtre présentent des images fatigantes par leur régularité inexorable. Si on les regarde dans les gravures comme on les regarderait du haut d'un ballon, ces étoiles, ces demi-lunes, ces bassins ronds ou polygones, autour desquels viennent s'échancrer de longs rectangles ou de tristes carrés, ne promettent à l'esprit qu'une monotonie fastidieuse; mais promenez-vous dans ces jardins, passez d'une allée obscure à un gazon frais, suivez ces chemins circulaires qui obéissent à la courbe d'un bassin où se jouent des cygnes, où brillent des eaux jaillissantes, votre impression sera tout autre, parce que la perspective corrigera ce que la géométrie a d'uniforme, et que les arbres, les arbustes, par leurs élévations différentes et par les caprices de leurs feuillages, rachèteront la froideur des alignements et feront disparaître l'aridité du compas, sans effacer pourtant l'intention de l'homme, qui restera visible, bien qu'à demi voilée, au milieu des créations variées de la nature. Ces allées droites, dont les bords n'offraient sur le papier qu'un parallélisme glacé, nous les voyons dans le jardin se rétrécir en fuyant, et les parallèles deviennent convergentes jusqu'à paraître se toucher à la distance où la vue se perd. Ces quinconces, que l'on croit insipides quand la règle les a tracés, ils se colorent sur le terrain de clair et d'ombre; ils se rangent en avenues qui, s'élargissant, se resserrant tour à tour, sont inégales pour le regard : chaque pas en remue le spectacle et le varie. De tous côtés ces arbres alignés, mais divers par leur mouvement et leur ramure, ouvrent de longues échappées à la pensée de l'homme ou à ses rêves.

Non, il n'a pas mérité les dédains qu'on affecte aujourd'hui pour sa mémoire, ce grand artiste qui apporta dans son art, avec la clarté de l'esprit français, un génie analogue à celui du grave Poussin et du sentencieux Corneille. Ses qualités furent siennes; ses défauts lui vinrent de son siècle, et son exemple nous avertit de n'y point tomber. Au service

de Louis XIV, il exprima le faste et l'orgueil monarchiques; mais il donna dans l'abus de son art à force de se conformer au caractère d'un prince qui, toujours en scène, toujours roi, s'était condamné à une éternelle magnificence. Comme les courtisans de Versailles, les arbres de Le Nôtre durent obéir à l'étiquette; il leur fallut subir la tyrannie du compas, de l'équerre et du croissant. Puis, comme il arrive toujours, les défauts de Le Nôtre furent exagérés par des imitateurs qui n'avaient point son génie. Alors la nature asservie, humiliée, se vengea de la serpe et du cordeau par la tristesse de ses beautés méthodiques, par la solennité de ses ennuis, et bientôt fatigués de cette majesté sans abandon, de cette roideur continuelle dans la pompe, les esprits en vinrent à n'aimer que le désordre, le singulier, le bizarre, l'inattendu.

Justement il passait alors sur l'Europe un souffle de liberté qui allait renverser dans tous les arts le despotisme des traditions. Ce fut par l'affranchissement de la nature que débuta le génie du XVIII[e] siècle. Déjà la réaction avait commencé en France, à la cour même de Louis XIV, par le poëte Dufresny, novateur plein de fantaisies et de ressources; elle fut continuée en Angleterre par un jardinier célèbre, William Kent, qui, prenant le contre-pied du système qu'avait illustré Le Nôtre, inaugura ce principe: qu'un jardin doit être un abrégé de la nature, qu'il la faut imiter en tout, dans ses accidents et dans ses caprices comme dans ses beautés, parce qu'elle seule ne se trompe jamais. A son tour, il asservit toute chose au principe de liberté; il prit soin de calculer ses plantations de manière qu'elles parussent être le produit du hasard. Il s'efforça de créer des contrastes en rapprochant ce que la nature a dispersé, en préparant au promeneur, ici, la rencontre d'une chaumière brûlée ou d'un lieu sauvage, là, le spectacle d'une bruyère. Ce parti pris d'imitation, plus faux dans son principe que ne l'était le style de Le Nôtre dans son excès, changea la face des jardins en Angleterre. Une autre circonstance y contribua: ce fut la description des jardins de la Chine, publiée à Londres, en 1757, par l'architecte Chambers, dans le livre qui a pour titre: *Dessins des édifices, meubles, habits, machines et ustensiles des Chinois.*

« La nature est leur modèle, dit Chambers, et leur but est de l'imiter dans ses belles irrégularités. Comme les Chinois n'aiment pas la promenade, on trouve rarement chez eux les avenues ou les allées spacieuses des jardins de l'Europe. Tout le terrain est distribué en une variété de scènes; et des passages tournants, ouverts au milieu des bosquets, vous font arriver aux différents points de vue, chacun desquels est indiqué par un siége, un édifice ou quelque autre objet.

« La perfection de leurs jardins consiste dans le nombre, la beauté

et la diversité de ces scènes. Ils en distinguent trois espèces, auxquelles ils donnent les noms de riantes, d'horribles et d'enchantées. Cette dernière dénomination répond à ce qu'on nomme scène de roman, et nos Chinois se servent de divers artifices pour y exciter la surprise. Quelquefois ils font passer sous terre une rivière rapide ou un torrent, qui, par son bruit tumultueux, frappe l'oreille sans qu'on puisse comprendre d'où il vient. D'autrefois ils disposent les rocs, les bâtiments et les autres objets qui entrent dans la composition, de manière que le vent, passant au travers des interstices et des concavités qui y sont pratiquées à cet effet, forme des sons étranges. Ils mettent dans ces compositions les espèces les plus extraordinaires d'arbres, de plantes et de fleurs; ils y forment des échos artificiels et compliqués, et ils y tiennent différentes sortes d'oiseaux et d'animaux monstrueux.

« Les scènes d'horreur présentent des rocs suspendus, des cavernes obscures et d'impétueuses cataractes qui se précipitent de tous côtés du haut des montagnes; les arbres sont difformes et semblent brisés par la violence des tempêtes. Ici on en voit de renversés qui interceptent le cours des torrents et paraissent avoir été emportés par la fureur des eaux. Là on dirait que, frappés de la foudre, ils ont été brûlés et fendus en pièces. Quelques-uns des édifices sont en ruine, d'autres consumés à demi par le feu. De chétives cabanes dispersées çà et là sur les montagnes semblent indiquer l'existence et la misère des habitants. A ces scènes, il en succède communément de riantes. Les artistes chinois savent avec quelle force l'âme est affectée par les contrastes, et ils ne manquent jamais de ménager des transitions subites, de frappantes oppositions de formes, de couleurs et d'ombres. Aussi, des vues bornées, vous font-ils passer à des perspectives étendues; des objets d'horreur, à des scènes agréables; des lacs et des rivières, aux plaines, aux coteaux et aux bois. Par un arrangement judicieux, ils distribuent les masses d'ombre et de lumière de telle sorte que la composition paraît distincte dans ses parties et frappante en son tout.

« Comme le climat de la Chine est excessivement chaud, les habitants emploient beaucoup d'eau à leurs jardins. Souvent, quand la situation le permet, tout le terrain est mis sous l'eau, et il n'y reste qu'un petit nombre d'îles et de rocs. Dans les jardins spacieux, on fait entrer des lacs étendus, des rivières, des canaux. On imite la nature en diversifiant à son exemple les bords des rivières et des lacs. Tantôt ces bords sont arides et graveleux; tantôt ils sont couverts de bois, jusqu'au bord de l'eau; plats en quelques endroits et ornés de fleurs, dans d'autres ils se changent en rocs escarpés qui forment des cavernes où une partie de

l'eau se précipite avec autant de bruit que de violence. Quelquefois vous voyez des prairies remplies de bétail, ou des champs de riz qui s'avancent dans des lacs et qui laissent entre eux des passages pour des vaisseaux. D'autres fois, ce sont des bosquets, pénétrés en divers endroits par des rivières et des ruisseaux capables de porter des barques.

« Les rivières suivent rarement la ligne droite; elles serpentent et sont interrompues par diverses irrégularités. On y construit des moulins et d'autres machines hydrauliques dont le mouvement sert à animer la scène. Ils ont aussi un grand nombre de bateaux, de formes et de dimensions différentes. Leurs lacs sont semés d'îles, les unes stériles et entourées d'écueils, les autres enrichies de tout ce que l'art et la nature offrent de plus parfait. Ils y introduisent aussi des rocs artificiels et ils surpassent tous les peuples dans ce genre d'imitation.

« Pour les bosquets, les Chinois varient toujours les formes et les couleurs des arbres, joignant ceux dont les branches sont grandes et touffues avec ceux qui s'élèvent en pyramides, et les verts foncés avec les verts gais... Ordinairement ils évitent les lignes droites, mais ils ne les rejettent pas toujours. Ils font quelquefois une avenue lorsqu'ils ont à mettre en vue un objet intéressant. Quant aux chemins, ils sont constamment pratiqués en ligne droite, à moins qu'un obstacle naturel ne s'y oppose. Il leur paraît absurde de faire une route qui serpente, car, disent-ils, c'est ou l'art ou le passage constant de voyageurs qui l'a tracée, et il n'est pas à supposer que l'homme ait volontairement choisi la ligne courbe. En un mot, les jardiniers chinois traitent un jardin comme nos peintres composent un tableau... »

On le voit, la variété, le mouvement, le contraste, l'étrangeté, le pittoresque, tels sont les éléments que les Chinois mettent en œuvre dans l'art des jardins. Leur principe étant l'imitation de la nature, ils devinrent les meilleurs guides à suivre pour créer un genre qui fût l'opposé au style français. Aussi ce fut bientôt, en Angleterre, à qui jetterait le désordre dans son jardin, afin de le rendre semblable en petit aux grands parcs dessinés par Kent à Esher, à Claremont et à Stowe près de Buckingham. Du temps de Walpole, il n'y avait pas un citadin qui ne prît autant de peine pour tourmenter son arpent et demi de terre qu'il n'en eût pris auparavant pour le tenir aussi régulier que sa cravate (*as formal as his cravat*). Kent avait été, dit Walpole, le Calvin de cette réforme; mais, comme cet autre champion de la vérité, après avoir vaincu l'erreur, emporté par le zèle du sectaire, il avait poussé les conséquences de sa discipline jusqu'à la laideur du vrai. Non content de bannir la symétrie, il avait imité la nature, même dans ses défauts, en plantant des arbres

morts, et en simulant des taupinières en haine des parterres et des quinconces.

Sans tomber dans les mêmes exagérations, l'art français rechercha aussi les beautés agrestes et voulut, du jardin, faire un paysage. En décrivant le verger de Clarens, Jean-Jacques avait converti tout le monde au goût de la simplicité rustique et du pittoresque. « Avec quel dédain, s'écrie-t-il (*Nouvelle Héloïse*), entrerait ici un de ces architectes chèrement payés pour gâter la nature! Les beaux alignements qu'il prendrait! les belles allées qu'il ferait percer! les belles pattes d'oies, les beaux arbres en parasol, en éventail! les belles charmilles bien dessinées, bien équarries! les beaux boulingrins de fin gazon d'Angleterre, ronds, carrés, échancrés, ovales! les beaux ifs taillés en dragons, en pagodes, en marmousets, en toutes sortes de monstres!... Je suis persuadé que le temps approche où l'on ne souffrira plus ni plantes ni arbrisseaux, ni rien de ce qui se trouve dans la campagne. On n'y voudra plus que des fleurs en porcelaine, des magots, des treillages, du sable de toutes couleurs et de beaux vases pleins de rien. » Sous l'influence de Rousseau furent conçus les parcs d'Ermenonville, du Raincy, de Morfontaine, de Méréville. On revint à la nature, on la laissa libre dans les allures de sa végétation, et l'on en fut récompensé par des beautés d'un autre genre. Toute ligne droite fut condamnée, et toute symétrie. On ne traça que des allées sinueuses; on proscrivit les rampes, les terrasses, les balustrades. On construisit des grottes, non plus en marbre, mais en rochers naturels, ingénieusement, laborieusement rapportés. Les statues de la mythologie furent remplacées par des monuments philosophiques ou élégiaques, dont l'intention s'adressait aux hommes sensibles, et par de petits temples dédiés à l'Amour, à l'Amitié. On se ménagea la rencontre fortuite d'une ruine ou d'une masure champêtre qu'on se plaisait à regarder comme « l'asile de Philémon et Baucis. »

Au sentiment de la nature, si profond et si vrai dans la grande âme de Rousseau, succéda une sorte de sentimentalisme convenu qui fut vanté en prose par Louis-René de Girardin, vicomte d'Ermenonville (*Composition des jardins*), et plus tard en vers par l'abbé Delille. On se moqua de Le Nôtre, de ses arbres mutilés, de ses lugubres massifs, de ses eaux emprisonnées entre quatre murailles et de ses parterres festonnés... sans prendre garde qu'on allait tomber, par un excès contraire, dans le pire de tous les genres, le faux naturel. Un écrivain de nos jours, qui a parlé des jardins avec infiniment d'esprit et de goût, M. Vitet, a fait ressortir ce qu'avait de ridicule cette naïveté de convention. « Vous y voyez, dit-il, non-seulement des grottes, des ermitages, des tombeaux, mais des vil-

lages sans habitants, des fermes sans fermiers et des hameaux pour rire. C'est de la puérilité toute pure ; c'est jouer à la nature comme les petites filles jouent à la dame. Mais ce qui est peut-être plus impatientant encore, c'est cette prodigalité d'inscriptions, de sentences, de phrases morales et romanesques que vous trouvez à chaque pas et qui vous barrent le chemin. On ne vous permet pas de penser tout seul, on vous souffle tous nos sentiments. Autant vaudrait que le propriétaire vînt vous tirer par la manche et vous dire à l'oreille : « C'est ici que l'on rêve, monsieur ; là-bas, près du ruisseau, vous me ferez le plaisir de soupirer, et quand nous serons au torrent, vous aurez de l'enthousiasme. » Ajoutez enfin à ces fadaises une confusion plus qu'enfantine de monuments de tous les âges et de toutes les parties du monde, un castel féodal à côté d'un temple grec, une chaumière russe vis-à-vis d'un chalet suisse, et l'urne de Pétrarque auprès du tombeau du capitaine Cook ! »

Il faut en convenir, à la première impression, le jardin anglais — on dit aujourd'hui *paysager* — semble préférable. Lorsque le visiteur s'y promène pour la première fois, il est agréablement surpris : il découvre un à un les recoins que lui avaient cachés des bouquets d'arbres ou la courbe des allées ; sa curiosité est constamment tenue en éveil ; son imagination travaille, et moins il s'attendait à voir un gazon coupé par un ravin que franchit un pont rustique, ou un roc creusé en voûte avec une percée sur le lointain, plus ces objets lui plaisent et le captivent. Il est sous le charme ; il emportera en se retirant le souvenir d'un lieu enchanté... Mais quand il y revient une seconde, une troisième fois, quand la parfaite connaissance du jardin ne laisse plus de place à l'étonnement, quand il en est réduit à prévoir les surprises que ne lui causeront plus telle cascade inopinée, telle grotte masquée par les massifs, alors le plaisir est émoussé ; l'imagination, n'ayant plus à courir après l'inconnu, demeure inactive et se fatigue de sa paresse. Le charme est déjà rompu. Au contraire, le jardin qu'on appelle français, lorsqu'il est dessiné sur une grande échelle et que ses symétries ne peuvent pas être embrassées d'un seul regard, nous épargne ces déceptions en nous laissant deviner ses surprises. S'il n'a pas le piquant de l'imprévu, il a du moins une beauté plus grave et qui répond à un sentiment plus durable. Ses grandes divisions se présentent clairement à notre esprit, et il y règne un ordre majestueux qui rassérène l'âme et la tranquillise. Des retraites mystérieuses peuvent y être ménagées à la bouderie du poëte, mais pour lui procurer un peu d'isolement et de silence, non pour flatter son caprice individuel qui ne saurait être conforme au caprice d'un autre.

Nous trouvant en Angleterre, au château de Knebworth, qui appar-

tient à l'illustre poëte et romancier sir Edward Bulwer Lytton, nous eûmes le loisir de vérifier ces diverses impressions dans le jardin du château, qui est partie à la française, partie à l'anglaise. Devant la façade se dessine un parterre dont les grandes allées découvertes, interrompues par des escaliers et peuplées de statues, aboutissent à des chambres de verdure ou se terminent par des bosquets, au delà desquels se cache un lieu sauvage et rocailleux. L'allée principale se resserre à son extrémité en une sorte de corridor de charmille donnant sur une de ces plates-bandes à rinceaux et fleurons, que l'on voit si souvent gravées dans les estampes d'Israël Silvestre et de Pérelle. D'un côté, le grand parterre ouvre sur un parc qui s'étend à perte de vue et qui est traversé à distance par une rivière à cascades; dans les lointains boisés on aperçoit des temples qui, sous un plus beau ciel, sembleraient environnés d'un bois sacré. De l'autre côté du parterre a été dessiné un jardin irrégulier, plein de mouvement, de caprice et d'imprévu. Par des chemins secrets on est conduit à des points de vue rustiques. Le premier objet qui se présente est une grotte allongée en galerie dont les voûtes sont formées par les racines rayonnantes d'arbres morts qu'on a replantés en terre en les renversant, et qui font l'office de colonnes dans cette architecture primitive et cahotée. Au sortir de la grotte on rencontre, parmi les plantes agrestes, une suite de bustes d'après l'antique représentant les poëtes latins, chacun avec une inscription tracée par le poëte anglais qui, après s'être inspiré de leur génie, leur a consacré ces images dans sa demeure. Ici, par une singularité remarquable, l'ordre et le beau viennent faire diversion et rompre la monotonie du pittoresque. Tout près de là, le terrain se creuse et donne passage à un large ruisseau en partie ombragé de platanes. Sur l'autre bord du ruisseau l'on découvre une retraite particulière où s'élève un petit monument dédié à Horace, et non loin de là une statue antique de Satyre dans une édicule étrusque, rudement construite en bois et à jour. En repassant le ruisseau, vous laissez à gauche une de ces galeries de poteaux et de chevrons sur lesquelles on suspend les vignes en Italie; puis vous entrez dans des allées subobscures qui serpentent en laissant voir des clairières égayées par de grands paniers de fleurs qu'on a figurés avec leurs anses, comme si on venait de les poser sur le gazon. Ces allées vous mènent au milieu d'un petit bois fermé où se dresse le Mercure de Jean de Bologne. Enfin, en revenant au jardin tracé à la française, on passe au pied d'un monticule vert qui domine le buste colossal de Shakespeare, et qui, placé à un angle du grand parterre, offre à la vue, de ce côté, un magnifique et noble couronnement.

Dans les premières journées de notre séjour au château de Knebworth,

le jardin irrégulier, que nous appelions le jardin d'Horace, fut pour nous la merveille de cette habitation féodale. Chacun éprouva un indicible plaisir à s'y égarer jusqu'à ce qu'il en eût bien connu tous les replis et tous les méandres... Mais bientôt ce fut le jardin français qui l'emporta. La majesté de ce grand style finit par s'imposer à nous. Le matin, aux premiers rayons du soleil, ces allées droites, ces perrons à balustres, ces rangées de statues avec leur geste immobile, composaient un spectacle empreint de grandeur. Au sortir du labyrinthe des rêves nocturnes et de tant d'images incohérentes qui traversent le sommeil, notre esprit trouvait un calme délicieux et réparateur dans la contemplation de ce jardin où un bel ordre s'était produit sans faire violence à la nature. Cette impression répétée nous fit comprendre la valeur esthétique des deux systèmes. L'un intrigue pour quelque temps l'imagination; l'autre élève toujours et agrandit la pensée.

Il faut avouer, au surplus, que le style français n'est majestueux que dans son application en grand. Il paraît surtout convenir à la dignité d'un jardin public, où il n'est permis à personne de s'égarer. Mais il répugne au génie moderne, qui, imprégné de panthéisme, ne souffre plus que la nature soit dominée à ce point par la volonté de l'homme. Sous ce rapport, les nouveaux jardins de l'édilité parisienne, les bois de Boulogne et de Vincennes, sont plus conformes à l'esprit de notre temps. Le jardinier paysagiste y a résolu le problème d'y combiner l'ordre avec une certaine liberté, et la grâce des courbes faciles avec l'ampleur des anciens plans. Une part y est faite à l'humeur individuelle dans le mystère des allées tournantes et ombreuses, et la fantaisie de chacun n'y est pas absolument tyrannisée par la police de l'ensemble. D'un autre côté, l'imitation de la nature y est poussée trop loin, surtout dans ces rochers que l'on a rapportés à grands frais sous des cascades artificielles. Toujours d'accord avec elle-même, la nature ne soulève pas des rochers indifféremment dans tous les lieux, et si on veut l'imiter en ses caprices, il faut aussi l'imiter en ses harmonies et ses consonnances. Passe encore de réunir les divers éléments d'un paysage naturel dans l'intérieur de la cité, là où l'œil, environné de fabriques, n'a aucun point de comparaison avec l'extérieur, et ne peut saisir aucun défaut d'harmonie, s'il en existe, entre les créations de l'art et l'aspect du pays. Nous concevons, par exemple, qu'au nouveau square Montholon, à Paris, on ait supposé une chute d'eau tombant des hauteurs de Montmartre pour rejaillir parmi des rochers, qui sont amenés peut-être de fort loin; mais lorsque le jardin est dessiné hors des murs, et que le spectateur peut en comparer le style avec le caractère du pays environnant, il est nécessaire de *con-*



EXEMPLE DE JARDIN FRANÇAIS (PARC DE CHANTILLY).

sulter le génie du lieu : c'est le second principe à observer dans l'art des jardins.

Un homme de goût et de savoir, M. le comte de Choulot, qui a écrit sur la théorie des jardins après l'avoir pratiquée avec beaucoup de distinction, s'est attaché à ce principe et y a insisté au point d'en faire la base de sa théorie. Il veut que sur le terrain de l'artiste viennent se placer d'elles-mêmes les formes et les couleurs dont il saisit la convenance dans les objets qui l'entourent; il veut que le jardin à tracer soit considéré non comme *un tout*, mais comme *une partie d'un tout*. Il ne dit pas : je jetterai là un massif, je le composerai de tels arbres, je lui donnerai telle forme; il dit : l'aspect de cette colline demande là un groupe d'arbres qui l'encadre, des couleurs vigoureuses qui l'éloignent ou des teintes suaves qui se fondent harmonieusement avec elle pour la rapprocher... « Un jour en Bretagne, raconte M. de Choulot, nous parcourions de grandes landes avec une dame qui nous indiquait l'emplacement qu'elle voulait consacrer à son parc. Elle nous arrêtait souvent pour nous faire admirer le site que nous trouvions d'une monotonie désespérante; et elle répétait avec un accent parfaitement en harmonie avec le pays que nous avions devant les yeux : « Voyez, monsieur, comme c'est triste, comme « c'est mélancolique ! Oh ! prenez bien garde de ne pas affaiblir ces deux « effets : c'est la beauté de notre pays. » Ces paroles firent écrouler l'échafaudage de notre composition contre nature. Non-seulement je respectai la grande lande et sa solitude, mais je m'en inspirai. Nous arrondîmes quelques beaux groupes de futaies, distribués sur la lande comme les encadrements naturels d'un horizon sans limite, et nous réunîmes cinq ou six flaques d'eau en un vaste étang, dont les bords sans reliefs mêlent aujourd'hui leur teintes grisâtres à la surface tranquille de l'étang, qui reflète comme un miroir quelques parties azurées du ciel, et répète les nuages qui passent, comme le seul indice de mouvement dans ces contrées silencieuses. »

Le lecteur pensera peut-être que ce principe de mettre le jardin en harmonie avec le pays environnant est une vérité banale, un axiome. Il n'en est pas ainsi, toutefois, s'il faut accepter à la rigueur ce que nous raconte des Chinois un architecte français, M. Callery (*Revue générale d'architecture*) : « Chose remarquable et bien digne de ce peuple fait au rebours de tous les autres : au lieu de profiter des accidents de la nature là où ils se trouvent, le luxe veut qu'on les produise artificiellement et à frais immenses sur des emplacements où ils n'existent pas. Ainsi là où il y a naturellement un monticule, on déblaye la terre par millions de tombereaux et l'on creuse un lac; là où la nature avait fait un lac, on élève



EXEMPLE DE JARDIN ANGLAIS. (PARC DE MORFONTAINE).

un monticule; sur tel point, y a-t-il un sol aride ou sablonneux, on y apporte un couche épaisse de bonne terre pour y faire croître une forêt. Sur tel autre point, on abat impitoyablement des arbres séculaires afin d'étouffer la vie végétale sous un lit de sable, et d'imiter ainsi l'aridité du désert. »

De telles folies sont à peine croyables. S'il est vrai que les Chinois mettent leur gloire à imiter ainsi la nature à contre-sens, ils ressemblent à l'artiste qui, après avoir représenté dans son paysage l'opulente végétation des tropiques, étendrait sur son tableau un ciel bas, gris et triste comme ceux que peignent Paul Potter, Van Goyen et Ruysdael.

Un troisième principe nous paraît être maintenant le corollaire des deux autres. S'il convient d'affirmer l'art avec franchise plutôt que d'essayer une impossible imitation de la nature, et s'il est essentiel de consulter le génie du lieu, comment devra s'exercer l'action de l'homme? Tout en respectant la physionomie de la contrée où il veut tracer un jardin, l'artiste ne se bornera pas au laisser-faire. Sans doute il est des régions fortunées où le paysage se compose de lui-même. Plus d'une fois, Claude et Poussin, en se promenant dans les campagnes italiennes, y ont trouvé toute faite la poésie de leurs tableaux. Les lignes fières du sol, l'air limpide, l'abondance et la tranquillité de la lumière, les collines étagées, les cascades naturelles, et çà et là quelques ruines, de celles qu'arrange l'histoire, tout ce qui constitue en un mot le grand style, se trouve parfois si bien réuni que le peintre n'a presque pas à y mettre du sien. L'art consiste alors à n'être qu'un appoint de la nature. Mais le plus souvent il n'en est pas ainsi. Même dans un pays favorisé, le spectacle a besoin d'être choisi; les effets veulent être débrouillés, accentués. Tel point de vue se présente trop brusquement; tel autre manque de ressort. Ici un tableau agréable demande qu'on lui fasse un cadre pour devenir tout à fait charmant. Là, c'est un lointain qui va mieux fuir si on lui oppose un repoussoir, c'est-à-dire une masse rembrunie et vigoureuse qu'on aura placée près du spectateur, à l'endroit où s'ouvre l'échappée. Enfin, parce que la ligne d'horizon se déplace à chaque mouvement du promeneur, l'artiste jardinier n'a pas à peindre un seul paysage comme le Poussin et Claude, mais vingt paysages différents. Son jardin, beau dans tous les sens, s'il est possible, devra offrir au moins des beautés frappantes au départ et au retour.

De là découle la nécessité d'agir tout d'abord sur les éléments naturels du jardin, qui sont le terrain, les eaux et les bois, sans parler encore des éléments artificiels.

Le Terrain. La surface générale d'un terrain est ou concave, ou con-

vexe, ou plane. Il est extrêmement rare qu'elle ait tous ces caractères à la fois dans une étendue que le regard peut embrasser. La forme concave est celle qui présente à l'œil le plus de surface, parce que toutes les parties en sont visibles presque sans raccourci. Cette forme est de sa nature élégante ; elle donne l'idée d'un abri contre le vent, et d'une retraite heureuse où vont se concentrer la paix, la lumière et le plaisir. Les arbres plantés sur les éminences qui bordent le terrain concave composeront un amphithéâtre de verdure qui donnera de l'ombre et de la fraîcheur sans humidité. La vue y sera bornée de toutes parts et encadrée, ce qui est bien préférable à ces vues immenses où le sentiment se disperse dans le vague, où la pensée se dissout, pour ainsi dire, se perd. L'homme qui les aperçoit de temps à autre par une étroite percée jouit beaucoup mieux de l'immensité du pays, et de sa propre retraite. — La forme convexe nous dérobe toujours une partie notable de sa surface, à moins que nous ne puissions l'apercevoir d'un point de vue très-élevé. Mais le défaut de cette forme a son avantage, c'est qu'elle permet de provoquer l'imagination, la curiosité, par le mystère des objets qui restent cachés au regard. — La forme plane n'est pas dépourvue de beauté dans sa monotonie; elle produit les mêmes impressions que les grandes horizontales de l'architecture. Elle répond à l'idée de tranquillité et de silence en rappelant le spectacle de la mer apaisée. Tandis que les concavités et les convexités du sol accusent les dernières émotions du globe bouleversé par des cataclysmes, l'horizontalité continuelle d'une vaste terre procure un sentiment de calme qui a bien son charme et sa grandeur; elle éveille l'idée de l'infini.

Chaque forme ayant un genre de beauté qui lui est propre, l'art doit consister à en prononcer le caractère, c'est-à-dire que s'il introduit dans le jardin des formes étrangères à celle qu'affectait la nature, ce sera pour augmenter l'effet de la donnée primitive, pour qu'on en soit plus frappé. Si l'on veut rompre par quelques mouvements artificiels l'uniformité d'une surface tout unie, que ce soit dans l'intention de marquer davantage la forme dominante au moyen d'un léger contraste. Un ou deux monticules, élevés de main d'homme, ne sauraient être placés, par exemple, qu'aux extrémités d'une plaine, là où le spectateur peut supposer un commencement de variation dans le terrain. Le sol est-il montueux, quelques déblais en feront ressortir la variété et l'animation. Partout le contraste doit être employé, non pour contrarier l'impression naturelle, mais pour la rendre plus puissante dans son unité. L'art des jardins obéit, comme tous les arts, à cette loi inviolable. La variété à petites doses est une épice qui, loin de troubler la sensation, l'aiguise, la ravive.

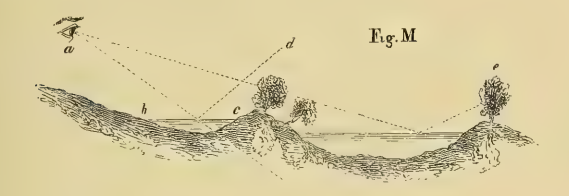
C'est ainsi que, lorsqu'il arrive à un grand maître comme Shakespeare d'introduire le comique dans la tragédie, elle en devient encore plus tragique.

L'Eau. Un jardin sans eau est comme un palais sans glace. Depuis le ruisseau jusqu'aux grandes cataractes, depuis la mare jusqu'à l'océan, la nature se sert de l'eau pour ses décorations les plus majestueuses ou les plus sauvages, aussi bien que pour ses tableaux les plus doux. Employée par l'homme, l'eau convient également à toutes les scènes en ajoutant à la tristesse ou à la gaieté de ses compositions par des mugissements ou des murmures; elle est riante ou mélancolique selon qu'elle anime un lieu découvert ou qu'elle s'enfonce sous des ombrages qui la rendent obscure et profonde. La terre et les bois ne peuvent frémir qu'au souffle du vent; mais l'eau a le privilége d'être bruyante ou silencieuse, suivant le désir de l'homme qui peut en précipiter le cours ou l'arrêter. L'eau fait entrer le ciel dans la terre. Au spectacle le plus varié, le plus beau du monde, elle oppose un écho affaibli, adouci; elle en répète l'harmonie en mineur. Elle fait que le poëte qui erre la tête penchée et qui rêve, peut contempler le ciel sans interrompre sa rêverie.

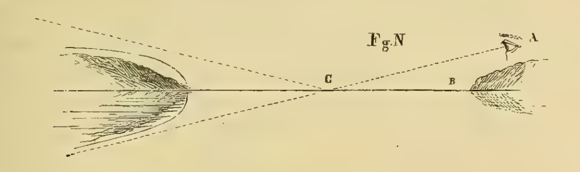
Dormante, l'eau forme des lacs, des étangs, des mares; courante, elle fournit à l'artiste des éléments tout aussi pittoresques et plus encore, tels que ruisseaux, rivières, fontaines, torrents et cascades. Si le terrain est en plaine ou très-peu accidenté, l'eau dormante y produit le mirage d'une concavité lumineuse, et l'eau courante l'anime par son mouvement. Si le terrain est inégal et tourmenté, un étang y rappelle le calme des surfaces horizontales; et si c'est un ruisseau qui traverse le jardin, il ajoute au mouvement naturel du sol, de sorte que l'eau et le terrain s'associent toujours à merveille et se font valoir, tantôt par le contraste, tantôt par l'accord. Il dépend de l'homme, disons-nous, de varier l'expression de l'eau en la rendant silencieuse ou bruyante; il a aussi le pouvoir d'en diminuer ou d'en accroître l'étendue apparente par le choix de la place qu'il lui assignera dans son tableau, c'est-à-dire en lui donnant à réfléchir de la lumière ou de l'ombre. Il lui suffit pour cela des plus simples notions de la perspective. Lorsqu'une pièce d'eau se trouve élevée, naturellement ou artificiellement, au niveau du sol qui est par delà, nous perdons le bénéfice de la réflexion des arbres plantés à distance. Le lac, l'étang ou la mare ne présentent alors qu'une nappe de lumière, ainsi que l'explique la figure ci-jointe :

Le spectateur placé en *a* et regardant l'eau la plus haute verra seulement le ciel, parce que, l'angle d'incidence *b* et l'angle de réflexion *c*

étant égaux, le dernier passe par-dessus la cime des arbres *d*, puis le même spectateur placé en *a*, regardant l'eau la plus basse, verra les arbres placés en *e* réfléchis dans l'eau, parce que l'angle de réflexion se prolonge à travers ces arbres, et non pas au-dessus, comme dans le premier exemple.



On peut donc, en rehaussant le niveau de l'eau ou en le baissant, se procurer la répétition de certains objets ou s'en priver, suivant l'effet que l'on veut produire. Si l'eau est ridée par le vent ou agitée par le courant qui l'entraîne, la réflexion est troublée ou presque nulle; mais quand la surface de l'eau est tranquille, comme elle fait miroir à tous les objets placés sur ses bords, il est facile d'en augmenter d'une manière sensible l'étendue apparente. Cette apparente augmentation de la nappe d'eau s'obtient au moyen de l'aplatissement des rivages ou de leur douce inclinaison, parce que la quantité de ciel réfléchie en est accrue pour le spectateur qui se promène sur l'une ou l'autre rive.



Par exemple, dans la figure ci-jointe, le promeneur placé en *a* voit le ciel réfléchi seulement de *b* en *c* si le rivage opposé a une forme bombée; mais, si cette forme est coupée en talus comme on le voit par les lignes ombrées, le rivage prenant dans l'eau moins de place, la quantité de ciel réfléchie sera de *b* en *d*, et la nappe d'eau paraîtra plus grande.

Quelques maîtres de l'art, entre autres Repton (*The landscape gar-*

dening), auquel nous empruntons ces exemples, regardent la situation d'un étang sur un sol élevé comme contraire en apparence aux lois de la nature, bien que par exception les plus hautes montagnes aient quelquefois des lacs près de leurs sommets. Ils recommandent donc de ne pas tenir l'étang près de l'habitation, qui doit toujours être sur un point élevé. Pour ce qui est des torrents et des cascades, il faut les éloigner ou s'en éloigner, parce que leur bruit monotone et sinistre importunerait la pensée et perdrait bientôt toute poésie.

L'imitation des torrents, des cascades, l'artiste n'y saurait prétendre là où le pays s'y refuse; ce serait prendre une figure dans un tableau pour la transporter dans un autre. Lorsqu'une région montueuse et accidentée se prête à de pareils effets, il est permis sans doute de détourner un torrent naturel, d'en changer le cours, l'expression et le bruit; ce n'est pas là sortir du domaine propre de l'art. Quant aux cascades, on ne les peut tolérer qu'à deux conditions : la première, qu'elles soient amenées au milieu d'un pays mouvementé dont la physionomie les rende probables; la seconde, qu'elles soient composées de véritables rochers qui, déplacés dans leur ensemble, auront été replacés tels que la nature les avait produits; entreprise peu raisonnable et dispendieuse à laquelle suffisent à peine les finances d'une nation ou d'une ville unique au monde comme Paris. Encore restera-t-il une difficulté sérieuse, celle de dérober aux yeux le commencement de la cascade. S'il est caché, les chutes d'eau qui se succéderont paraîtront une suite naturelle de plusieurs cascades précédentes dont l'imagination grossira le nombre. L'Anglais Whately, qui a écrit un traité à l'usage des imitateurs de la nature, pense qu'une chute d'eau sous une arche commencera bien le mouvement qui donnera de la vraisemblance à une cascade inférieure plus considérable. Mais si l'architecture intervient, ne vaut-il pas autant revenir à notre premier principe, et dire que l'intention de l'art, telle qu'on la voit s'affirmer dans la cascade de Saint-Cloud, est préférable à l'imitation de la nature, à moins que, par impossible, cette imitation ne trompe tous les regards?

Les Bois. Un homme d'esprit disait : « Quand on veut dessiner un jardin anglais, il suffit d'enivrer son jardinier et de suivre sa trace. » Sans prendre au pied de la lettre la censure hyperbolique de cet humoriste, nous nous permettrons de blâmer avec lui la manie où nous voilà tombés maintenant, de tortiller sans motif et sans but toutes les allées, toutes les plantations, tous les massifs. Il n'est pas de jardin aujourd'hui qui ne force le visiteur à faire un long détour pour aller de la grille à la maison. Ordinairement, une pelouse à peu près ovale, affectant volontiers la forme

d'un haricot, vient s'étendre devant l'entrée principale; de façon que le père de famille, rentrant chez lui après une absence, voit sa femme et ses enfants, sur le perron ou à la fenêtre, attendre qu'il ait parcouru la courbe sacramentelle, tandis que le chien du logis, plus avisé, saute sur le gazon et court en ligne droite fêter son maître.

En dehors même de ces petites convenances, les architectes de nos jours semblent méconnaître ce qu'il y a de beau dans la ligne droite, pour peu qu'elle se prolonge. Loin de rapetisser un jardin ou un parc, la ligne droite l'agrandit en vertu des lois de la perspective, qui va toujours rapprochant les parallèles jusqu'au point où le rétrécissement de l'avenue en fait paraître la fin très-éloignée. Les courbes peuvent dissimuler sans doute la petitesse des petits jardins, mais elles dissimulent aussi la grandeur des grands. Il y a dans la vallée de Montmorency un petit bois, le bois Jacques, dont on ferait le tour en moins d'une heure : on a su l'agrandir en y perçant quelques allées étroites en ligne directe. Un bois paraît immense et tout plein de poésie lorsque le regard, au lieu d'être arrêté à chaque instant par le détour des allées, peut s'enfoncer dans une ligne droite à perte de vue, et croit apercevoir au plus loin une figure indiscernable ou la fuite d'un imperceptible cavalier. J'imagine que tel rêveur effarouché, après avoir longtemps erré *dans les grands bois sourds*, doit retrouver la paix intérieure lorsqu'il arrive tout à coup à une de ces avenues sans fin où la pensée humaine s'est fait jour, et qui lui parlent si clairement de la prévoyance des ancêtres, de ceux qui, avant lui, ont eu des sentiments, des passions et des rêveries.

Nos pères sentaient si vivement la majesté des allées droites, que parfois ils en augmentèrent l'effet par une perspective artificielle. A Paris, par exemple, dans le jardin du magnifique hôtel situé rue de Varennes, qui appartenait à Madame Adélaïde, il existe une avenue de tilleuls, longue de cent cinquante mètres, dont les bords, au lieu d'être exactement parallèles, vont se rapprochant d'une manière insensible; de sorte que, large de dix mètres au commencement, l'avenue n'est plus large que de huit mètres à la fin, ce qui produit l'illusion d'une avenue beaucoup plus longue.

Quel que soit au surplus le parti qu'on adopte, il est essentiel de ne pas oublier que les allées, droites ou courbes, ne sont et ne peuvent être que des ouvrages d'art, et doivent conserver franchement leur caractère. Cela étant, il importe d'observer ces trois points, judicieusement indiqués par la *Maison rustique du* XIX[e] *siècle :* préférer aux sinuosités non motivées des courbes pures et correctes; à chaque changement de direction, laisser voir distinctement la raison du détour; motiver l'existence des allées principales par les objets auxquels ces allées aboutissent.

Entre la forêt sauvage et l'architecture, l'homme peut créer diverses transitions en plantant des bois, des bocages, des bosquets, des arbres isolés. Si nous suivons cette gradation, il semble que le bois doit avoir un caractère de grandeur, que le bocage demande de la variété, le bosquet de la grâce, et l'arbre isolé quelque beauté remarquable et singulière.

Si la grandeur est le caractère d'un bois, l'unité y est désirable, c'est-à-dire qu'une seule essence d'arbres, chênes, charmes, hêtres ou châtaigniers, devra dominer au point que les autres y formeront une variété peu sensible. Les contrastes de forme et de verdure rompraient la grandeur du tout, et le bois aurait l'air d'un amalgame de plantations successives. Au jardin des Tuileries, Le Nôtre, qui avait le sens de la grandeur, n'a pas manqué de réunir en deux vastes groupes des arbres d'une seule espèce, des marronniers; de cette manière, il a obtenu deux masses imposantes de vigueur et d'ombre, suffisamment variées par les inégalités de la même essence. Supposez que, par amour du contraste, il eût planté çà et là parmi ses marronniers quelques érables, il aurait détruit la majesté de ces avenues, si bien faites aujourd'hui pour la promenade du grand nombre. Supposez également qu'au lieu de grouper sur un seul point tous ses marronniers, il en eût composé divers massifs, séparés par des bassins ou des parterres, il eût sans aucun doute rapetissé son tableau par un tel morcellement; il l'eût appauvri.

Le bocage est un petit bois agreste et romantique où l'imagination aime à trouver des verts de toute nuance, des feuillages inégaux et variés, une végétation intermittente, des clairs vifs, du mystère, des chemins perdus sous l'ombre. Tout cela peut être l'effet de l'art dans les parcs à l'anglaise, dont la règle par excellence est l'irrégularité; mais ces parcs semblent convenir plutôt au plaisir d'un seul, car la libre fantaisie du dessinateur de plantations peut plaire à un gentilhomme ennuyé au milieu de ses terres; elle serait déplacée ailleurs. Dans un jardin ouvert à tout le monde, l'ordre est une politesse due au public.

Ce qu'on nomme bosquet n'est qu'un ombrage familier rapproché de l'habitation. L'art peut s'y montrer avec complaisance et même avec une certaine coquetterie; l'ornement y est à sa place, et la grâce y est bien venue. C'est comme un appartement en plein air. Quant aux arbres isolés, leur isolement même veut qu'ils soient dignes d'attention et qu'ils diffèrent des masses environnantes par la figure ou par la couleur, à moins qu'ils ne soient jetés en avant d'un bois pour en diversifier le contour trop uniforme et qu'ils ne paraissent alors en être une partie détachée... Ainsi, tout ce qui est plantation relève de l'artiste, qui se sert des arbres

massés, groupés ou isolés, tantôt pour les opposer comme des coulisses d'avant-scène à de beaux lointains, tantôt pour masquer une vue déplaisante ou la fin des espaces qu'on veut prolonger aux yeux de l'esprit, tantôt pour en faire l'objet principal d'un spectacle favorable aux sentiments poétiques, aux émotions ou à la paix de l'âme.

Viennent maintenant les statues, les vases, les colonnes, les temples, les fontaines : tous ces éléments artificiels, si propres à embellir le style classique, ne seront-ils pas dépaysés au milieu du désordre volontaire et du romantisme des jardins où l'on espère imiter la nature? Comment confier au hasard le soin d'accompagner et d'encadrer de pareils ouvrages? Aussi les jardiniers paysagistes ont-ils mieux aimé transiger avec leur principe et se rallier à l'*éclectisme* que de renoncer aux éléments que leur offraient la sculpture et l'architecture avec leur cortége de beautés et de souvenirs.

En résumé : accuser avec franchise l'intervention de l'art; consulter le génie du lieu; agir sur le terrain, les eaux et les bois pour débrouiller les effets de la nature, en augmenter la puissance, en prononcer le caractère et l'expression :

Tels sont les trois principes qui dominent la théorie des jardins.

CHARLES BLANC.



L'EXPOSITION

DU CERCLE DE LA RUE DE CHOISEUL

ET DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS



HAQUE année, ainsi que nous l'avons dit déjà à propos d'une précédente exposition de ce Cercle, le comité délègue ses pouvoirs à M. Francis Petit en le priant de réunir, dans la jolie galerie parallèle à la rue de Choiseul, quelques-unes des meilleures toiles de l'école contemporaine. Et chaque année M. Francis Petit, qui connaît, pour les avoir en partie formées, les galeries les plus riches en bons morceaux, assortit pour cet heureux Cercle un Salôn carré au petit pied.

Rien n'est plus honorable pour une réunion d'hommes dont les causeries futiles, le cigare ou le jeu — car telle est en France, sinon en Angleterre, la raison d'être des cercles — sont le prétexte et le lien, que ce désir annuel de regarder de beaux tableaux ou de vives aquarelles. L'art et les grandes jouissances qu'il donne entrent chaque jour pour une plus grande part dans les préoccupations de la société. A tous les étages, les salons aspirent à devenir des musées, les vitrines s'emplissent de curiosités, les bronzes de Barye chargent les étagères, les éditions de luxe s'empilent sur les tables, les faïences persanes, italiennes ou françaises s'étagent sur les dressoirs, les cadres se font pendant et les tapisseries

retombent en plis solennels et muets, là où jadis roulait une porte. A la dernière exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie, telle rampe d'escalier en fer forgé et poli pouvait lutter avec les serrureries de la Renaissance, pour la franchise de l'inspiration et la netteté du détail.

Il est incontestable que si le goût public s'est depuis dix ans si singulièrement aiguisé, c'est grâce aux travaux publiés par les revues consacrées à la curiosité et aux sérieuses recherches qu'elles ont amenées. Mais ce retour nettement affirmé vers des traditions toutes françaises qui semblaient s'être évanouies avec le XVIIIe siècle, a été provoqué antérieurement par le mouvement romantique de 1825. En luttant par la plume, le ciseau, le pinceau, contre une école dont les tendances ne répondaient plus complétement aux besoins de la nouvelle génération, les écrivains, les sculpteurs, les peintres de cette époque, à travers d'inévitables erreurs, ne réagissaient point seulement contre l'invasion tyrannique de l'antique mal interprété, ils s'efforçaient surtout de parler un langage qui fût compris de tous. Ils laissèrent reposer un peu sur son rivage troyen le bon Homère qui, au dire même d'Horace, sommeille quelquefois, et se lancèrent avec Shakespeare, Byron et Goethe sur un océan plus agité. Petits-fils de Jean-Jacques, ils allèrent sur le versant des vallées chercher cette pervenche qui lui avait fait verser des larmes, et j'en sais plus d'un qui pleura à son tour. D'autres encore partirent pour le Maroc, l'Égypte ou Smyrne... Ils seraient allés aux antipodes pour fuir les brouillards d'Ossian !

Peu à peu le public, qui s'était déshabitué d'acheter de la peinture et qui avait délégué cette fonction au gouvernement, lequel s'en acquittait de son mieux, s'intéressa aux efforts des jeunes lutteurs. Il sut gré aux peintres de s'être mis au niveau des poëtes contemporains et d'avoir traduit sur la toile des sensations analogues à celles que faisaient naître en lui les drames de Hugo, les romans de George Sand, les poésies de Lamartine ou de Musset.

Fatigué, surmené dans ces dernières années par l'excès de travail qu'exige la vie moderne, le public sait gré surtout aux paysagistes de lui apporter dans son cabinet une image fidèle de la nature vraie; il aime — et le fait ne peut être nié sérieusement — à suivre avec M. Corot les méandres de la Marne, à errer avec M. Rousseau dans les gorges de Fontainebleau, à se réchauffer avec M. Fromentin au soleil éclatant du Sahel. Le public aime ce qui vit, ce qui se meut, et l'aime si bien qu'il se contente souvent — trop souvent peut-être — de ce qui n'est que l'idée sommaire de la vie, l'esquisse ou le croquis. Enfin, c'est à ces peintres, qui ont si sincèrement étudié les lois de la couleur qu'ils en ont fait une

poésie pour ainsi dire nouvelle en France, que le public doit ce sentiment de l'harmonie dont on peut suivre chaque jour les heureux progrès.

C'est dans l'ordre des maîtres les plus généralement sympathiques que M. Francis Petit a choisi les morceaux exposés. Au premier rang, il faut citer les *Convulsionnaires de Tanger*, d'Eugène Delacroix, tableau exposé au Salon de 1838. Le livret contient cette notice explicative : « Ces fanatiques portent le nom de *Yssaouis*, de celui de *Ben-Yssa*, leur fondateur. A de certaines époques, ils se réunissent hors des villes, et, s'animant par la prière et par des cris fanatiques, ils entrent dans une ivresse véritable et, répandus ensuite dans les rues, ils se livrent à mille contorsions et souvent à des actes dangereux. » C'est une des scènes les plus frappantes que Delacroix ait rapportées de son voyage au Maroc. Une bande de convulsionnaires s'avance dans la rue, précédant le kaïd à cheval, vieillard impassible et noble : l'un d'eux s'est jeté la face contre terre et se mord le bras à pleines dents ; un autre tombe en extase et marche machinalement soutenu sous les bras. Les enfants, les femmes s'enfuient, ou se penchent curieusement sur les terrasses. Au fond débouche par une ruelle étroite une foule bruyante. A droite un groupe d'hommes drapé dans le haïck, aux traits empreints d'une sévérité et d'un calme tout orientaux ; ce groupe joue le rôle de ces instruments qui dans un orchestre soutiennent la mélodie. Ce tableau, où la lumière des murailles blanches est obtenu avec plus de force et plus de simplicité que dans les Decamps, fut exposé en 1860, au boulevard des Italiens. Il appartenait alors à M. Mala. Il a été acquis l'an dernier par le marquis du Lau au même prix que le *Marino Faliero* de la galerie Pereire.

Un autre des tableaux de Delacroix est cette *Éducation d'Achille* qu'il avait envoyée l'an dernier à l'exposition de Bordeaux, et qu'il a léguée par testament à M. Francis Petit, en reconnaissance des soins que celui-ci devait prendre pour la vente. On sait si M. Francis Petit a répondu à ce vœu suprême. Nous avons dit ici déjà le sujet de cette toile, qui est une sorte de réduction d'un des plus beaux pendentifs de la bibliothèque de la Chambre des députés. Chiron, portant en croupe son élève, poursuit une lionne qui s'enfuit vers d'âpres montagnes : le bruit de son galop a fait lever un vol d'aigles ; le centaure le désigne du doigt au jeune Achille qui ajuste sa flèche et bande son arc. Delacroix estimait beaucoup cette composition, qui contient un paysage, deux études de nu et une croupe de cheval, et montre surtout avec quelle liberté il savait traduire la fable et donner la vie aux personnages héroïques. Le dessin à la mine de plomb d'après le pendentif, qui, selon son désir formel, figurait à la vente, a été poussé jusqu'à 2,500 francs.

La *Vierge soutenant le corps du Christ*, qui est aujourd'hui dans l'intéressant cabinet de M. Tesse, était à M. Diaz au moment où M. Célestin Nanteuil l'a lithographiée. La lithographie donne une idée juste de la composition, mais elle n'a rendu ni la solennité de l'effet, ni la puissance du ton poussé à ses extrêmes limites, ni le rendu presque minutieux des extrémités. Les mains de la Vierge ne sont point seulement tremblantes d'émotion et de tendresse, elles sont étudiées avec un soin graphique remarquable.

Je citerai encore de Delacroix une magnifique composition de *Fleurs*, un *Turc* assis près des harnachements de son cheval, un *Tigre*, etc.

Decamps s'est vu quelque temps représenté ici par son grand dessin de la *Défaite des Cimbres*. Il y a encore de lui le *Chasseur*, un paysage qui rappelle un peu trop Huysmans, mais dont la puissance est réelle; le *Centenier*, composition d'un bel éclat qui a jadis été reproduite en bois dans la *Gazette*, et le *Suicidé*, réplique à l'huile du beau fusain qu'a possédé M. Étienne Arago : un rayon de soleil éclaire le cadavre d'un jeune homme étendu sur un grabat au milieu d'un atelier de peintre; un pistolet désarmé est tombé à terre. Au bas du dessin Decamps avait écrit : *Sic itur ad astra!* une légende bien amère! M. Adolphe Moreau a prêté quelques beaux dessins de Decamps, entre autres un *Loup attaqué par des chiens de berger* et le *Jésus insulté*.

Les *Trois amis* de M. Meissonier, du Salon de 1848, et les *Lansquenets jouant aux cartes*, tableau de date récente, montrent un changement notable dans sa manière. Le dernier est peint par plans plus nets mais un peu métalliques, tandis que l'autre est d'une harmonie beaucoup plus chaude. Ou nous nous trompons fort, ou le premier système était le meilleur. Les physionomies sont tout aussi fines, le dessin des extrémités et des détails est tout aussi serré, mais l'aspect général a bien plus de charme et d'unité.

Il est un maître à qui cette exposition a toujours été singulièrement favorable, c'est M. Théodore Rousseau. Nous aimons peu cette année la *Chaumière sous les arbres*, dont l'exécution est opaque et sans grâce, mais quel chef-d'œuvre qu'un panneau grand comme une feuille de cette revue, et qui n'est rien de plus qu'un *Coucher de soleil* derrière une colline agreste! Quelle merveilleuse entente de la lumière et de ses jeux infinis dans le ciel, sur la cime des arbres, sur les aspérités du sol! Ici l'exécution variée et pittoresque est à la hauteur de l'impression. Heureux celui qui possède ce petit panneau! il a un résumé de l'œuvre du maître, comme tel vers d'André Chénier dit toute la musique et toute la couleur de l'idylle entière.

M. Jules Dupré a besoin de plus d'espace pour être tout à l'aise. Dans un petit cadre, la rugosité de sa pâte est choquante ; sa brosse semble prise de vertige et les arbres de ses paysages se tordent avec des gestes d'épileptique. Ceci n'est point applicable à ses *Vaches traversant un pont de bois;* les fonds en sont indiqués avec un sentiment très-simple et très-élevé. Malheureusement l'eau du ruisseau n'est point horizontale, et ce défaut rompt la bonne assiette du tableau.

M. F. Millet, en faveur duquel une réaction s'opère en ce moment, a ici deux des plus fortes pages de son œuvre : une *Femme portant des seaux pleins d'eau*, étude de type, peu attrayante sans doute, mais dessinée d'un crayon austère, peinte avec fermeté et atteignant sans déclamation le style. Hélas! pour être du goût de tous, que n'est-elle habillée en paysanne d'Amalfi et que ne porte-t-elle des amphores pseudo-étrusques! Sur l'autre toile on voit un *Berger parquant son troupeau :* la lune (une lune de forme un peu apocalyptique peut-être), la lune monte à l'horizon enveloppée de vapeurs qui en décuplent le volume apparent : sur la pâle lumière qu'elle répand sur la campagne se profilent le berger, sa cabane, les barrières du parc, et les moutons à demi effrayés par le vaste silence du soir. Rien que de calme et de solennel dans cette scène. Mais pour en comprendre toute la poésie, il faut aimer la nature pour elle-même ; il faut avoir soi-même habité la campagne et l'avoir parcourue aussi pendant les longues et froides soirées de novembre, l'âme perdue dans des rêveries sans but et sans fin. Les Grecs — ces Grecs qu'on nous a si longtemps peints à l'eau de rose — les Grecs aussi ont éprouvé et rendu la poésie propre à la pauvreté et à l'isolement. Quelle touche franche dans ces vers de l'idylle de Théocrite intitulée *les Pêcheurs:* « Deux vieux pêcheurs étaient couchés côte à côte, sous un toit de joncs entrelacés... Le seuil n'avait ni porte ni chien, ce qui était superflu, car leur pauvreté les gardait. Pas de voisins : la mer murmurait de tous côtés contre la petite cabane... » Nous croyons savoir que quelque jour M. Millet publiera les dessins pour un Théocrite!



Nous nous étions proposé de donner un compte rendu détaillé de ce que contenaient hier encore les salles de la Société nationale des Beaux-Arts, au boulevard des Italiens. Mais au moment de mettre nos notes au net, nous avons voulu revoir une dernière fois les œuvres dont nous allions parler, et toutes ces œuvres, presque toutes du moins, comme une bande d'oiseaux capricieux, se sont envolées vers la cage de cristal des

Champs-Élysées. Toutes, nous n'en doutons point, vont y trouver un bon accueil. Ce n'est plus à nous qu'il appartient d'en parler, mais à celui de nos collaborateurs qui rendra compte dans la *Gazette* du Salon de 1864. Or, quoique réunis sous une pensée commune, chacun de nous conserve la liberté entière de ses appréciations, et ce serait vraiment trop exiger de l'indulgence de nos lecteurs que de les rendre, à deux numéros de distance, témoins de nos dissentiments intimes, même sur quelques points de détail.

Qui sait, par exemple, si mon collaborateur Léon Lagrange pensera autant de bien que moi du tableau de M. Bonnat dans lequel des Paysannes romaines viennent user de leurs pieux baisers le pouce du pied de la statue de saint Pierre ? Qui sait encore si le *Relais pendant une bourrasque* de M. Schreyer servira à lui dissimuler les emprunts trop fréquents que cet artiste, qui a surgi comme par enchantement, fait dans ses *Scènes arabes* à M. Fromentin? Ainsi du reste, sans trop insister et sans aborder aux plages du paysage historique.

A vrai dire, il nous resterait encore beaucoup à dire, ne fût-ce que sur l'interminable série des bois de M. Gustave Doré : bois pour la Bible, bois pour une histoire romaine, bois pour le Don Quichotte, bois pour ceci, bois pour cela, exécutés à pied, à cheval, en wagon, à l'atelier, avec une imperturbable égalité de facture. Les bois éclosent sous le crayon de M. Doré comme les bouquets et les joujoux sortent du sac d'un prestidigitateur. Puisse, pour ses éditeurs plus encore que pour lui, le public accourir toujours à ses séances avec le même enthousiasme !

Il nous resterait encore à parler du petit *Portrait d'homme*, par M. Paul Baudry, petite merveille de finesse et de rendu, qui ne pâlirait point au voisinage de n'importe quel portrait de l'école des Clouet ; d'une belle et franche *Nature morte* de M. François Bonvin, des instruments de musique posés négligemment sur une table ; des agréables et fines scènes de coquetterie féminine par M. Chaplin ; des *Fleurs* de M. Vollon ; des *Paysages* de M. Lavieille ; des aquarelles si vaillamment exécutées par M. Herst, dont l'une surtout, le *Héron*, lutterait avantageusement avec les plus solides aquarelles d'outre-Manche. Il nous resterait à parler surtout de l'*Étoile du soir*, de M. Corot, une des compositions les plus sereines et les plus réussies que nous connaissions de ce maître toujours jeune ; mais l'espace nous fait défaut, et nous tenons à dire quelques mots du principe même de la Société.

Fondée depuis près de deux ans, la Société nationale des Beaux-Arts réunit aujourd'hui plus de deux cents artistes. Après bien des hésitations, ils ont compris — il est vrai que c'était chose bien nouvelle en France

— que cette Société pouvait faire beaucoup en groupant des forces éparses, en s'isolant sans bouderie ni sans affectation de l'action administrative, en se nommant à elle-même son comité dirigeant. Pour mieux faire encore, la Société ouvre chaque soir ses salons à ses sociétaires artistes ou amateurs, créant ainsi un centre, dans un endroit commode, où l'on peut venir échanger quelques mots sur l'art sans tenir des cartes à la main. Elle se propose la vente, aux meilleures conditions, des œuvres exposées dans ses galeries, moyennant une retenue insignifiante, et aussi l'organisation d'exposition des œuvres de ses membres en province et à l'étranger.

M. Théophile Gautier est président du comité; c'est dire sous quelle haute intelligence et sous quelle honorabilité le comité s'abrite.

Chaque année, au mois de février, la Société aura une exposition d'œuvres inédites. Celle-ci est la première. Le succès qu'elle a rencontré est un sûr garant de celui qui attend celles qui la suivront.

Enfin, pour tenir en haleine la curiosité du public et lui inculquer l'excellente habitude de venir voir, moyennant vingt-cinq centimes le dimanche et un franc les jours de la semaine, des morceaux intéressants et sans cesse renouvelés, la Société nationale des Beaux-Arts s'occupe en ce moment de réunir les matériaux d'une exposition posthume des œuvres d'Eugène Delacroix.

PHILIPPE BURTY.



LA FAIENCE

LES FAIENCIERS ET LES ÉMAILLEURS DE NEVERS

PAR M. DU BROC DE SÉGANGE [1]



L faudrait être bien aveugle pour traiter de mode futile et passagère le mouvement qui porte les esprits curieux à la recherche de nos vieilles fabrications nationales. L'histoire du passé demeurerait incomplète si l'on en puisait les éléments dans les seuls documents écrits; effectivement, les tendances d'une époque sont affirmées par ses productions de tous genres, mais surtout par les ouvrages naïfs sortis des rangs populaires et dictés, en quelque sorte, par la foi des masses.

Un coup d'œil jeté sur les faïences françaises élève cette vérité à la hauteur d'un axiome; nulle influence étrangère n'a manqué pour détourner nos artistes de leur route : bien loin de subir cette influence, ils se sont assimilé ce qui leur convenait des enseignements du dehors et ont absorbé pour la plus grande gloire du pays, non pas seulement les choses, mais les hommes.

C'est là, certes, une cause de sérieuses difficultés pour l'étude des arts industriels; sitôt qu'on cherche à remonter vers l'origine de nos fabriques, des lacunes semblent interrompre la filiation des faits; ce que l'histoire et la tradition peuvent nous apprendre, est, en apparence, démenti par les monuments; aussi faut-il de patientes investigations, des discussions sans nombre, une analyse délicate et sûre, pour dégager de ces témoignages contradictoires l'inconnue qui doit être la vérité.

C'est pénétré de ces principes que M. du Broc de Ségange vient de traiter un des sujets les plus ardus de l'histoire céramique, dans son beau livre sur *la faïence, les*

1. Publication de la Société nivernaise. Paris, Auguste Aubry, libraire-éditeur, rue Dauphine, 16.

faïenciers et les émailleurs de Nevers. Quelle tâche, en effet, que de parler de ce centre, l'un des premiers, en France, où la terre émaillée ait été soumise aux délicatesses de la forme, aux richesses ornementales de la peinture de style! Ne fallait-il pas réduire à néant les fables qui ne manquent point de s'accumuler autour des choses intéressantes, fables accréditées par la tradition et recueillies dans des notices d'autant plus dangereuses qu'elles avaient en quelque sorte acquis un droit de notoriété! On lit partout que Louis de Gonzague, lors de la prise de possession de son duché de Nevers, se fit suivre par bon nombre d'Italiens; l'un d'eux, en se promenant aux environs de la ville, aurait remarqué une terre de la nature de celle dont on se sert pour fabriquer la majolique; après d'heureux essais, il aurait fait construire le four d'où sortit la première faïence française. Voilà la fable; voici la vérité : Habitué aux élégances de la vie italienne, le prince dut se sentir quelque peu dépaysé dans son domaine français; ne trouvant pas autour de lui les moyens de satisfaire à ses tendances luxueuses, il appela, soit de Mantoue, soit des duchés voisins, les artistes dont il éprouvait le besoin d'entourer sa personne; ce furent les maîtres à l'école desquels se formèrent les artisans nivernais.

La raison dit assez que les choses devaient se passer ainsi; mais on ne base pas l'histoire sur des raisonnements, on l'écrit avec des actes. M. du Broc de Ségange nous en fournit un des plus curieux lorsqu'il mentionne la signature de *Scipion Gambin, pothier*, intervenant, le 28 avril 1592, à Nevers, comme parrain du fils de Jehan Malicieux et de Perrette Galopin. L'auteur fait ressortir l'intérêt de ce nom de Gambin qu'on retrouve à Lyon, favorisé d'un privilége spécial de Henri III [1] pour la fabrication de la faïence façon de Venise. Certes, les deux Gambin devaient être parents, nés tous deux à Faenza, ce que confirme Parmentier dans ses *Archives de la ville de Nevers*, et leurs ouvrages ne pouvaient manquer du caractère spécial aux terres émaillées de cette célèbre fabrique.

Ici pourtant M. de Ségange est pris d'une sorte d'hésitation dont nous sommes loin de lui faire un reproche; c'est au contraire l'indice de la consciencieuse prudence avec laquelle il a procédé dans tout son travail; le savant auteur se demande si Gambin doit être considéré comme l'importateur de la faïence à Nevers. « Tout indique, dit-il, que le premier il a dû faire des essais dans cette capitale du duché; mais, en l'absence d'autres documents, nous ne pensons pas qu'on puisse lui attribuer l'initiative de la *grande fabrication* qui était déjà célèbre à la fin du règne de Henri IV. L'ordonnance de ce roi, citée par Brongniart, relative à la fabrication de Nevers, est datée de 1603; et à cette époque il n'était plus question de Scipion Gambin, mais bien d'une famille nombreuse qui devait fournir à Nevers trois générations d'excellents faïenciers (les Conrade). »

Ceci est incontestablement vrai; il ne faut pas chercher parmi les produits caractérisés de la cité ducale les premiers essais des Italiens. Bien qu'originaires d'Albissola, les Conrade sont Français. Subissant l'influence du milieu dans lequel ils vivaient, ils ont été, nous le répétons, absorbés par l'idée nationale, et à partir de leurs commencements la fabrication n'a plus offert, jusqu'à sa décadence, que la différence imprimée par des mains plus ou moins habiles, ou bien encore par les modes du moment. Toutefois, ces établissements commerciaux, destinés à satisfaire aux commandes de tous, ont certainement été précédés d'expérimentations plus ou moins prolongées et de travaux

1. Voir : Alfred Darcel, *Notice des faïences peintes du Musée de la Renaissance.*

exceptionnels qui, exécutés par des artistes étrangers avec les matériaux à leur usage habituel, doivent dérouter, à Nevers comme ailleurs, les recherches du savant.

M. de Ségange admet que Louis de Gonzague, prince italien, voulant décorer avec un luxe inconnu chez nous le petit château de Gloriette, destiné à son dernier fils, aurait pu faire venir, dans ce but, des majoliques italiennes. Les spécimens exposés aujourd'hui dans le musée de Nevers, et qu'on sait provenir de ce château, montrent, indépendamment de leur style étranger, une fabrication compliquée, toute différente des procédés du pays.

Que voudraient dire alors les éloges adressés par Gaston de Claves au duc de Nevers, pour avoir appelé près de lui des artistes de mérite qui devaient inaugurer des arts nouveaux? François I[er] n'avait-il pas eu recours aussi à des Italiens pour embellir son château de Madrid? Eh bien, à Nevers comme à Paris, ces étrangers ont fait ce que la prudence leur prescrivait; ils sont venus non pas les mains vides au risque de compromettre leur expérience par des recherches problématiques, mais avec les matériaux et surtout les matières colorantes qu'ils supposaient pouvoir leur manquer. En trouvant autour d'eux des terres convenables, ils ont pu, peut-être, inaugurer l'emploi des éléments du sol, tout en laissant à leurs successeurs le soin de vulgariser cet emploi et de créer une industrie locale.

Nous avouerons qu'il doit être très-difficile de séparer les premiers produits nivernais des ouvrages faits en Italie par les *mêmes artistes;* pourtant certains caractères, et surtout les inscriptions françaises, nous paraissent pouvoir guider la critique. Les fresques peintes dans le petit château de Gloriette et représentant les *Cris de Paris*, sont une preuve du soin que mettait le duc de Nevers à imprimer un caractère national à tous les ouvrages créés dans ses nouvelles possessions, même par des mains étrangères.

Au surplus, il ne faut pas oublier la distance qui sépare les différentes pièces à comparer. En 1565, au moment où Henriette de Clèves apporta le duché de Nevers à Louis de Gonzague son mari, les majoliques italiennes brillaient encore d'un vif éclat, et l'usine de Faenza conservait un grand style, joint à une manière large. En 1601, lorsque Charles I[er] de Gonzague succéda à son père, la décadence était complète et les fabriques de Savone surtout descendaient rapidement la pente du lâché. Il n'est donc pas étonnant qu'une sorte de lacune sépare les faïences trouvées à Gloriette des ouvrages courants nivernais du XVII[e] siècle.

Une fois entré dans le cœur de l'histoire céramique de Nevers, M. de Ségange n'hésite plus. Éclairé par des documents anthentiques, guidé par une critique sûre, il nous fait suivre les développements de la fabrication dans les mains des Conrade : c'est Dominique, *maistre potier*, qui apparaît en 1602, avec son frère Baptiste, *sculpteur en terre et maître en vaisselle de faïence*, puis Antoine, le plus habile des artistes de la famille. A cette première génération de potiers vient s'adjoindre, en 1632, Barthélemy Bourcier, ex-émailleur de Marie de Médicis, qui ouvre une fabrique importante. Vingt ans plus tard, Nicolas Estienne fonde l'usine de l'*Ecce Homo*, et Pierre Custode, associé à Esme Godin, l'établissement dit de l'*Autruche*. Pierre Custode, désigné dès 1632, dans les archives de Nevers, comme *maistre potier en vaisselle de faïence*, est, selon M. du Broc de Ségange, d'origine italienne; il aurait été appelé par les Conrade, chez lesquels il est resté employé jusqu'au jour de l'ouverture des fours de l'*Autruche*. Ceci est probable, et il faut l'avouer, l'art nivernais est tellement homogène qu'on n'éprouve aucun scrupule à le faire descendre tout entier de ses premiers adeptes. Aussi,

chose remarquable, alors même que dix établissements étaient en activité, aucun n'avait la prétention de se signaler au public par une marque particulière. Les signatures, à Nevers, sont une exception, et lorsqu'on en trouve elles appartiennent à des ouvriers et non à des raisons de commerce; ainsi la grande Vierge de plus d'un mètre de hauteur[1] porte, avec la date de 1636, le monogramme D. L. F., qui est celui de Denis Lefebvre. Henri Borne, en 1689, met son H. B. sur un saint Henri[2]; François Rodrigue, Nicolas Viodé et Jacques Seigne[3] marquent quelques pièces du XVIII[e] siècle. Qu'est-ce que ces chiffres rares et presque insignifiants relativement à une production active, prolongée pendant deux cents ans?

L'auteur de l'histoire des faïences nivernaises s'est donc appliqué à nous faire connaître les caractères généraux de la fabrication et les divers styles de décor. Au point de vue de l'usage, la poterie nivernaise est la meilleure de toutes : dense, serrée, enduite d'un émail résistant, elle supporte mieux qu'aucune autre les outrages du temps et les hasards d'un emploi prolongé. C'est là précisément ce qui établit une démarcation parfaite entre les ouvrages italiens et ceux vraiment français. Gambin et les autres artistes de Faenza, d'Urbino, de Castel Durante, etc., cherchaient une poterie de luxe sur laquelle on pût reproduire, aussi approximativement que possible, les peintures des grands maîtres. Les Conrade, les Custode et leurs successeurs, placés dans un milieu moins riche et moins passionné pour les arts, visaient à simplifier les procédés et à racheter par les qualités matérielles ce que leurs produits avaient de froideur picturale. Il ne faut donc pas plus comparer les deux écoles qu'on ne compare des fresques à des peintures à l'huile, un émail de Limoges à une miniature sur vélin.

Ceci amène à dire en toute franchise notre opinion touchant l'école de Nevers. Sans partager l'avis de M. Dussieux sur le faire grossier des sujets mythologiques, en général, nous avouerons qu'on y chercherait vainement la science acquise en dessin ou en anatomie : lors même que les figures paraissent inspirées par des maîtres d'un certain ordre, les contours sont amollis, déformés, et les ombres s'accusent sans aucune conscience de l'effet. Les ornements eux-mêmes ont une lourdeur fort éloignée des bons modèles, et l'acanthe grecque y dégénère en feuille commune. Qu'importe, après tout? Dans les majoliques italiennes, il est difficile déjà de trouver des œuvres véritablement magistrales; n'allons pas demander à une poterie d'usage, livrée aux chances du commerce, ce que les encouragements coûteux des Médicis, des Sforce et des La Rovère pouvaient à peine obtenir au moment de la renaissance des arts en Italie.

La fabrique de Nevers a inauguré en France, nous le répétons, des formes d'une élégance particulière, un décor d'un bel effet d'ensemble et digne de figurer même dans les palais; pourquoi voudrait-on lui demander plus que ces qualités, déjà si recommandables?

Une chose incontestable, c'est que l'école nivernaise est si bien originale qu'aucun changement de type n'a pu lui retirer le caractère spécial qui fait reconnaître ses œuvres entre toutes; aussi, nous ne discuterons pas les divisions établies par M. du Broc de Ségange. Dans un travail sérieux, le premier besoin est celui d'un ordre quelconque, même artificiel; nous confesserons, avec l'auteur, que ses *Époques*, au nombre de quatre, et leurs divisions, s'enchevêtrent; dans bien des cas il faut mettre une cer-

1. Musée de Nevers.
2. Coll. du Broc de Ségange.
3. Musée de Sèvres.

taine bonne volonté pour classer certains échantillons dans les cadres qui leur sont ouverts. Quant à la cinquième époque, nous la nions : l'abandon d'une industrie d'art, l'avilissement d'un métier, ne constituent pas une époque caractérisée.

Nous pourrions bien critiquer, dans un intérêt de vérité historique, certaines dénominations adoptées par M. de Ségange pour ses subdivisions. La tradition italienne est parfaitement indiquée, mais le goût persan nous paraît être généralement chinois, sauf les spécimens de la planche II et les n°s 1 et 2 de la planche VII. La belle vasque de la pl. XVI, bien que décorée en camaïeu bleu, est pour nous de tradition italienne; la forme générale, les anses, les culots à feuilles d'acanthe en relief, le disent hautement; quant aux dents de loup et aux pendentifs en faux godrons placés à la gorge et sur le développement du corps du vase, ils sont de pur style chinois et ont figuré à Rouen, à Lille, en Hollande et en Allemagne comme imitation de cette grande école; les rochers, les fleurs et oiseaux sont également un emprunt fait au Céleste-Empire, et modifié par la manière locale. Il faut remarquer, en effet, combien les artistes français ont été rebelles à la copie exacte des modèles orientaux; les prétendus Chinois du plat de M. Chantrier (pl. IX) ont un costume et des coiffures d'emprunt; le paysage dans lequel ils se promènent est également composé, et les palmiers *fleuris* qu'on y voit n'ont jamais existé sur des pièces chinoises. Il est vrai qu'on les retrouverait sur les étoffes du XVIIIe siècle, sur l'écaille piquée et les vernis Martin, en un mot, parmi toutes les œuvres où la mode avait introduit alors le magot. Nous préférerions donc l'appellation de goût *sino-français* pour les choses dites franco-nivernaises et pour quelques-unes de *goût persan;* nous mettrions aussi une certaine réserve dans la désignation des décors de *tradition,* soit de Rouen, soit de Moustiers, car il en est certains qui sont bien nivernais, tels que le n° 25 de la pl. XIX.

Un mot encore, et nous n'aurons plus à faire que la large part des éloges. M. du Broc de Ségange a recueilli avec un soin remarquable les généalogies des manufacturiers, artistes et ouvriers nivernais. Cet ensemble de documents officiels pouvait seul former la base solide d'un ouvrage historique; mais, pour le lecteur simplement curieux, il est presque effrayant de voir surgir, au tiers du volume, ces tables à consulter, qui interrompent la narration; il nous semble donc que, dans sa très-prochaine réédition (le livre se place avec une rapidité méritée), l'auteur pourrait intervertir l'ordre des chapitres en mettant le Ve à la place du Xe, ou mieux encore, en rejetant les chronologies en tête des appendices.

Nous l'avons déjà dit, mais nous nous plaisons à le répéter, ce livre était fort difficile à faire, d'abord parce qu'il est le premier ouvrage sérieux sur la matière, ensuite parce qu'il traite de l'introduction de l'art céramique en France; or, discuter les origines est toujours délicat, car il faut se tenir constamment en garde contre l'éloquence des preuves qu'on voit surgir autour de soi, afin de n'aller pas trop loin et de ne pas faire d'une monographie une histoire générale. M. du Broc de Ségange a heureusement évité cet écueil : s'il se montre disposé à trouver le personnel nivernais dispersé dans les plus importantes usines de la France, il reste, dans ses descriptions, fidèle au cadre nature de son étude; ses planches, faites avec une grande exactitude, permettront aux curieux de bien reconnaître, à l'avenir, la part de la grande unité nivernaise. A la place de l'auteur, beaucoup d'écrivains se fussent laissé entraîner à classer parmi les produits de Nevers quantité de pièces genre Strasbourg, d'une origine inconnue, et qu'on eût pu, par conséquent, attribuer à M. Bougarel au moment où il fit venir des ouvriers de la Lorraine pour essayer le décor à réverbère dans sa fabrique de la place Mossé.

M. du Broc de Ségange a eu la sagesse de se tenir dans la limite des faits parfaitement démontrés; c'est ce qui assure à son livre, quelles que soient d'ailleurs les découvertes de l'avenir, une place honorable dans les bibliothèques d'élite; ce livre est, à tout jamais, un monument historique.

Nous regrettons, précisément à cause du mérite de l'ouvrage, que M. de Ségange ait borné ses recherches à la ville de Nevers, et ne se soit point occupé des autres usines du Nivernais, telles que la Charité, Bois-le-Comte, la Nocle, etc., sur lesquelles nous n'avons que des indications sommaires. Ceci sera encore le fait d'une seconde édition.

En engageant le consciencieux auteur à rejeter, dans une nouvelle édition, ses chronologies aux appendices, nous n'avons pas entendu traiter cette partie du travail en œuvre d'intérêt secondaire; afin que le lecteur ne s'y méprenne pas, nous allons lui dire en peu de mots quels sont les documents qu'on rencontre à la fin du texte. C'est d'abord une liste curieuse des manufactures de faïence encore en exercice en 1791; puis le mémoire du prix d'un service en poterie de Nevers, aux armes de mademoiselle de Valois, en 1720; enfin, outre un poëme tout entier, s'il vous plaît, viennent des actes publics, testaments, contrats de mariage, constitution de sociétés de secours mutuels de faïenciers, et de plus, en simple note, une histoire sommaire très-intéressante de la faïencerie d'Aprey.

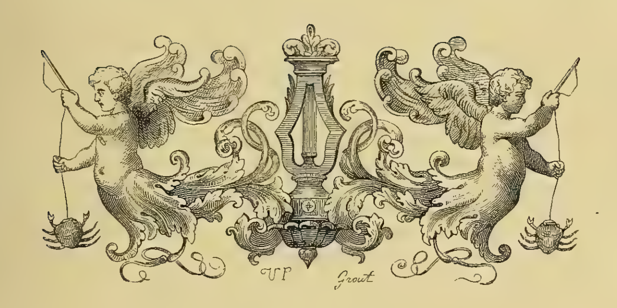
Maintenant, à côté de la part de l'auteur, faisons celle de l'édition.

Depuis longtemps déjà nos départements, trop négligés par le grand centre administratif, ont compris qu'il leur fallait vivre de leur activité propre, et recueillir eux-mêmes les éléments de leur histoire spéciale; la Nièvre avait eu des faïenceries célèbres, elle fut la première, et c'est un honneur pour elle, à consacrer un musée aux produits de ces usines. Rendons hommage à la vérité en disant, toutefois, après M. du Broc de Ségange, comment la collection fut formée : un intelligent employé des Ponts et Chaussées, M. Gallois, appelé à parcourir les différentes localités du département, recueillit avec une rare intelligence tous les objets qui pouvaient se rattacher à l'histoire du pays : fragments antiques, médailles, sceaux, poteries surtout, venaient s'accumuler dans son cabinet, qui ne tarda point à devenir célèbre et à provoquer la visite des amateurs et des savants. Des offres avantageuses furent faites au possesseur; mais il préféra céder à la ville de Nevers, pour une somme modique, un ensemble qui, d'après ses idées patriotiques, ne pouvait plus être divisé. Telle fut la base du musée de Nevers, aujourd'hui étudié si fructueusement par les hommes spéciaux et les collectionneurs. Cependant les autorités locales comprirent qu'il fallait faire parler ces monuments en les coordonnant avec les documents réunis dans les archives locales. M. du Broc de Ségange s'était dévoué à d'immenses recherches, et il avait résumé l'histoire de la faïencerie nivernaise dans des pages trop éloquentes pour n'en point faire jouir le public; la *Société nivernaise* entreprit l'édition de ce travail, le Conseil général accorda des encouragements : de ce concours sortit le beau livre dont nous venons de donner un aperçu rapide.

C'est là un fait important à tous les points de vue, et une leçon pour les centralisateurs absolus. Ce livre n'intéresse pas seulement le département de la Nièvre, il fournit à l'histoire générale de nos industries, à la curiosité de nos chercheurs, des éléments indispensables. Eh bien, officiellement patronné là-bas, publié avec luxe aux frais d'une société locale, il apporte à son auteur une double récompense immédiate, qui est en même temps une recommandation pour toutes les classes de lecteurs. S'il eût été publié à Paris, l'auteur eût dû en faire les frais et l'abandonner aux hasards d'une appréciation lente et individuelle.

Courage donc aux travailleurs de la province, car cet exemple intelligent sera suivi. Espérons que la ville de Rouen, qui vient, elle aussi, d'acquérir la précieuse collection de M. André Pottier, voudra compléter son œuvre en activant la publication du travail préparé par le savant descripteur des *Monuments français inédits*. Espérons encore que des villes réputées, celles-ci pour les émaux, l'orfévrerie, les poteries ou le verre, celles-là pour les tapisseries, les étoffes et tant d'autres industries utiles, voudront, comme Nevers et Rouen, retrouver les traces de leur ancienne splendeur et consacrer des livres aussi sérieux que celui de M. de Ségange à en conserver le souvenir : c'est le meilleur enseignement pour nos industries actuelles.

ALBERT JACQUEMART.



UN PEINTRE BOTANISTE



ous avions vu à Londres, et nous venons de revoir à Paris, une collection deux fois intéressante, deux fois précieuse, une collection de peintures représentant les plus belles fleurs et les plus beaux fruits des régions tropicales. Ces peintures ont été exécutées sur place par un artiste français, M. Gonaz, qui, portant sur le dos sa boîte à couleurs, a traversé en tous sens le Brésil pendant douze années, a suivi 4,800 kilomètres de côtes, s'est engagé dans les forêts vierges, a bravé tantôt la fatigue des marches forcées, tantôt un soleil brûlant et une soif dévorante pour rapporter ce qu'il y a de plus splendide, de plus pittoresque et aussi de plus utile à connaître dans la flore américaine.

Avant de s'embarquer, M. Gonaz avait appris la peinture je ne sais où, et peu importe; toujours est-il qu'il possédait son art à merveille; il en savait toutes les ressources, toutes les finesses; il était rompu à toutes les adresses du pinceau; il voyait juste la forme et le ton. Mais arrivé en Amérique, il crut devoir prendre les leçons d'un professeur émérite, qui lui enseigna les lois de la couleur beaucoup mieux que n'auraient fait Eugène Delacroix et M. Chevreul : la nature. Il demeura quelque temps ébloui par les tableaux toujours sublimes et toujours variés de ce coloriste incomparable, de cet inépuisable décorateur; et désespérant de les jamais reproduire dans leur ensemble, il essaya de les reproduire en détail. Il s'attacha particulièrement aux fleurs, aux fruits, aux animaux, et peu à peu il parvint à former une collection admirable de richesse et d'éclat, de variété et de vérité, une collection qui a charmé les botanistes anglais, qui ferait la joie du Muséum d'histoire naturelle ou du Jardin d'acclimatation, et qui, pour nous autres, simples amateurs de peinture, est un spectacle sans prix, un bouquet de couleurs dont la gamme change à tout instant, une jouissance dont le caractère se renouvelle à chaque tableau.

Bien qu'il ait représenté de préférence les grands fruits du Brésil, M. Gonaz n'a pas négligé les fleurs qui font l'ornement des bois et des jardins. C'est ainsi qu'il a peint le cactus grandiflora, dont la belle corolle n'éclôt qu'entre dix heures et minuit, pour se fermer un peu avant l'aurore, le frangipanier odorant, les bromélias, le convolvulus, les lis sauvages aux feuilles larges et charnues, l'*ésythrina*, les feuilles écarlates qui accompagnent l'inflorescence du *poinsettia* et des passiflores, aussi remarquables par la délicatesse de leur structure que par l'opulence de leur coloris. Autant que possible, M. Gonaz, en faisant le portrait d'un fruit, en a peint la feuille et la fleur, afin de présenter une image complète du végétal. Par exemple, à côté d'une grappe de cocos attachés à l'arbre, il a placé la panicule fleurie qui leur a donné naissance, s'échappant d'une longue spathe, pour montrer dans tout leur éclat ses nombreux épis d'or... Et ces variétés de substances et de nuances, elles ont été rendues avec un rare bonheur, ici, par une peinture nourrie, empâtée, dont les grumeaux accrochent à propos la

lumière ; là, par de légers frottis qui laissent transparaître le fond du spectacle. Toutes les roueries de procédé qu'ont inventées les praticiens des écoles flamande et hollandaise, les Teniers, les Kalf, les Héda, les Metsu, les Zorg, ont été mises en œuvre par M. Gonaz pour exprimer le mat ou le poli, le sec ou l'humide, le lisse ou le grenu, l'uni ou le plucheux. La forme et le mouvement de ses plantes une fois arrêtés, les dessous une fois établis, l'artiste est arrivé graduellement à tout dire, à tout préciser ; chaque coup de pinceau est venu alors achever la définition du végétal ou de la fleur, à la parfaite satisfaction du naturaliste.

Cette expression par la touche, le peintre s'est complu aussi à la chercher dans le pelage des animaux, notamment dans le plumage des perroquets, dans les stries ou les mouchetures des reptiles, dans le vêtement de l'iguane, par exemple, et du serpent-corail. Les individus de cette espèce perdent totalement avec la vie les larges plaques d'un rouge vif qui les caractérisent et les effets chatoyants de leurs écailles. Ainsi, dans les collections d'histoire naturelle où on les voit exposés, leur riche parure ayant disparu, ils sont entièrement méconnaissables. Mais ce sont les fruits du Brésil principalement que M. Gonaz s'est appliqué à reproduire. Il a pensé qu'une plante était surtout précieuse par ce qui est la fin de son existence et le dessein même de la création. Grâce à lui, nous avons là une occasion unique d'observer des fruits qu'il ne serait pas possible d'obtenir sur notre sol ou dans nos serres, et cette occasion, il serait prudent de la saisir, maintenant que l'étude de la botanique est devenue obligatoire pour les élèves de nos colléges, et que les compilations en usage sont pleines de descriptions erronées et de mauvaises planches, du moins en ce qui concerne les plantes tropicales. Au Brésil, on recueille, le plus souvent sans culture, quelques-uns des fruits d'Europe, selon la latitude, et les nombreux produits indigènes joints à tous ceux jadis importés des Indes orientales ou des différentes parties du monde. Les produits du sol se reconnaissent à leurs noms indiens, tels que cajus, ananas, sapacaias, pitangas, maracuja, cacao, et autres noms aussi peu compréhensibles pour le public que les termes scientifiques dont on s'est servi pour les classer. Ceux, au contraire, qu'on doit à l'importation s'appellent caféier, cotonnier, manguier, arbre à pain, canne à sucre. Les savants en botanique (et je ne suis pas du nombre) se plairaient à dire, en visitant la collection de M. Gonaz, qu'à l'inverse de nos fruits d'Europe, qui sont aqueux, tous ces fruits d'Amérique ont des saveurs fortement aromatiques ; que l'arome est pénétrant dans le jak, la mangue, la pomme d'acajou ; fin et délicat dans le fruit de la passiflore pourpre ; doux et sucré dans l'orange *umbigo* (à nombril) ; suave, exquis, dans l'*abacaxis* de Fernambuco ou du Para... Mais pour nous, ce qui nous frappe, c'est le côté pittoresque de cet œuvre, ce sont les qualités vraiment excellentes de la peinture. Les aromes, les saveurs de ces fruits, l'acide fraîcheur des uns, la douceur des autres, nous sont transmis par les sensations de la vue, tant le peintre a été habile à y employer les accents de la touche et le mordant de ses couleurs. Là où d'autres verront sans doute une multitude de vives images venant enrichir le domaine de la science et un service rendu à l'enseignement de la botanique, il me suffit de voir et d'admirer d'innombrables motifs d'ornement pour nos fabriques de soie, de tapis et de papiers peints, une réunion d'objets d'art extrêmement précieuse, digne du Muséum d'histoire naturelle et telle dans son genre que n'en pourrait montrer aucun établissement, aucun musée de l'Europe.

CHARLES BLANC.

LIVRES D'ART ET GRAVURES.

Manuel de l'histoire de la peinture. — Écoles allemande, flamande et hollandaise, par M. F. H. Waagen, directeur de la Galerie royale des tableaux à Berlin ; traduction par MM. Hymans et J. Petit. 3 volumes in-12 avec planches.



ANS son introduction à l'Histoire de la peinture des écoles allemande, flamande et hollandaise, M. Waagen nous prévient qu'il n'a point écrit pour le petit nombre des savants et des curieux, mais bien pour la masse des amateurs et des artistes qui veulent acquérir quelques notions concises de l'art. Cette déclaration ne sera prise par personne à la lettre, et, aussi bien que nous, les érudits savent de quelle utilité peut leur être un livre rédigé par le savant directeur de la Galerie de Berlin. Nul ouvrage n'est plus difficile à faire qu'un manuel qui, en quelques lignes, doit établir avec clarté les diverses écoles, mettre en saillie leurs tendances et leurs doctrines, décrire les phases successives qu'elles ont éprouvées et caractériser le génie différent des maîtres par la critique raisonnée des œuvres qui ont exercé une profonde influence sur leur époque. Pour suffire à une pareille tâche, il faut un esprit des plus sagaces, une profonde connaissance de l'histoire et avoir beaucoup vu. Ces qualités, si rares à rencontrer réunies, M. Waagen les possède ; voué depuis plus de quarante ans à l'étude de la peinture, qu'il a pratiquée en visitant toutes les galeries publiques et toutes les grandes collections particulières de l'Europe, il sait à merveille quelles sont les œuvres qui précisent avec le plus d'accent l'idéal des écoles et la personnalité des maîtres. Aussi, de tous les manuels jusqu'alors publiés, celui de M. Waagen est-il le précis que les savants, les amateurs et les artistes consulteront avec le plus grand fruit.

Dans les trois volumes qu'il vient de faire paraître, le directeur de la Galerie de Berlin passe en revue les écoles allemande, flamande et hollandaise depuis leurs premiers bégayements dans les mosaïques jusqu'à nos jours exclusivement, M. Waagen ayant pensé, non sans raison, que pour porter un jugement sain et impartial sur les artistes et une époque de l'art, il faut que cette époque et ces artistes appartiennent au passé. Bien que ce livre soit un manuel de peinture, l'auteur n'a pas cru devoir se dispenser d'analyser les œuvres gravées des peintres, et en cela il a eu raison, car il y a tels grands maîtres (surtout dans les temps anciens) dont les tableaux sont si rares

qu'on ne peut se rendre compte de la nature de leur génie qu'en consultant leurs gravures. Ces morceaux, répandus d'ailleurs à grand nombre d'exemplaires, peuvent être aussi plus aisément étudiés que les peintures.

Cet ouvrage n'est point le dernier que M. Waagen se propose de nous donner ; il nous promet un travail, analogue à celui qu'il livre au public, sur les autres écoles, et particulièrement sur celles de l'Italie et de la France, dont les chefs-d'œuvre lui sont très-connus par les nombreux voyages qu'il a faits en ces deux pays. Il espère encore pouvoir visiter l'Espagne et clore la série de ces traités par un manuel de la peinture espagnole. Cet espoir est aussi le nôtre, car tout livre sorti d'un esprit aussi distingué et aussi cultivé est une bonne fortune pour les amateurs et les artistes.

ÉMILE GALICHON.



A Madame la comtesse de Turenne. — Dix Eaux-fortes, par M. Aug. Constantin.



'EST assez la mode dans le monde des grands propriétaires d'avoir le portrait de ses chevaux, de ses chiens, de son château, de ses domaines. Honneur à ceux qui, en pareil cas, au lieu de mander le photographe du village voisin, s'adressent à un véritable artiste. M. Aug. Constantin, dont on connaissait de charmantes petites pièces, a été appelé à illustrer le parc et le château des Turenne. Une nature ainsi faite à la main a quelque peu gêné son goût de paysagiste, on s'en aperçoit. Plus d'une fois il eût voulu tourner le dos au château pour regarder la ferme, abattre un sapin de jardin ou un catalpa qui lui masquaient un chêne, et se sauver au fond des bois loin de l'éternelle pelouse. Toutefois de ce paysage en toilette il a su tirer d'heureux motifs rendus avec un bon sentiment de l'air et de la lumière, et il l'a fait d'une pointe élégante à laquelle on reprocherait volontiers un excès de travail. Les pièces les mieux réussies du recueil sont à coup sûr celles où le château se montre le moins : la prairie (nous improvisons les titres), la vieille chapelle, le repos sous les saules et la vue d'ensemble placée la dernière. Là, la nature posait devant l'artiste dans toute sa liberté rustique, et il l'a interprétée dans toute sa poésie.

LÉON LAGRANGE.



SOCIÉTÉ DES AMIS DES ARTS DE LYON

Lyon, le 9 mars 1864.



ANS le compte rendu de l'Exposition de la Société des amis des arts de Lyon qu'a bien voulu faire M. Ph. Burty dans le dernier numéro de la *Gazette des Beaux-Arts*, est à la page 256 une note par laquelle il èst dit que l'allocation de 5,000 fr. pour rémunérer les concours de fleurs d'ornement et de lithographie est donnée par la chambre de commerce, et on ajoute :

« La Société donne 100 fr. pour le concours de la figure. »

Ce dernier paragraphe n'est pas exact, et je viens vous prier de vouloir bien le rectifier.

La rémunération pour le concours de la figure, ouvert par la Société, est de 1,000 fr., et non de 100 fr.

Ce qui a pu, je pense, induire M. Burty en erreur, c'est qu'en 1862-1863 il n'y a pas eu de prix donné, le concours ayant été jugé trop faible, et qu'une somme de 100 fr. a été donnée, à titre d'encouragement, au concours qui a paru avoir quelque qualité, et qui cependant était trop faible pour que le prix lui fût alloué. Le procès-verbal, inséré dans le compte rendu de 1862-1863, est très-explicatif à cet égard.

M. Burty comprendra qu'il importe à la Société que cette rectification ait lieu, pour ne pas laisser peser sur elle un fait évidemment ridicule.

Agréez, Monsieur, etc.

Le Secrétaire :

DENERVAUD.

Puisque nous avons à revenir sur la *Société des amis des arts* à Lyon, nous en profitons pour donner les résultats des acquisitions faites à la suite de son exposition. Sur 629 objets d'art exposés, 43 ouvrages ont été achetés par la Société pour la somme de 25,920 francs, et 37 autres ont été acquis par des amateurs pour 24,400 francs ; au total, 80 morceaux pour 50,320 francs. Si le chiffre de ces acquisitions est inférieur à celui de l'année dernière (il était de 59,230 pour 107 œuvres), il n'en est pas moins une preuve de la marche progressive de la Société, puisque, malgré un état de choses fâcheux pour une ville essentiellement commerçante, le résultat est encore supérieur à celui de l'année 1862, qui ne fut que de 46,245 francs. Nous constaterons aussi avec plaisir que la moyenne du prix consacré aux acquisitions s'est très-sensiblement élevée, fait pour lequel nous félicitons fort les amateurs lyonnais, car, en matière d'art, mieux vaut la qualité que la quantité.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

LES DESSINS DE M. ÉDOUARD BERTIN



Si les innovations qui s'implantèrent dans notre école vers la fin de la Restauration ont quelque part porté leurs fruits, s'il est un point qu'on ait, dans le domaine de l'art, exploité sans relâche et avec un incontestable succès, ce terrain fécond, ce champ privilégié n'est-il pas celui où travaillent les peintres paysagistes? Quelles que soient les conquêtes faites ailleurs, on ne saurait les tenir pour absolues, ni passer aisément condamnation sur tous les sacrifices qu'elles ont coûtés, sur tous les expédients dont on s'est servi pour se procurer un moment la victoire. La peinture d'histoire dont l'école *romantique,* — pour parler le langage d'un autre temps, — avait d'abord entrepris la régénération, sauf à confondre dans les mêmes intentions de réforme les lois essentielles et les abus, la peinture d'histoire, après quelques violents essais d'émancipation, est entrée de bonne heure en accommodement avec les traditions qu'elle s'était promis d'anéantir. Peu à peu elle est revenue à ces coutumes à demi littéraires plutôt que strictement pittoresques, qui sont depuis des siècles la condition même et le génie de l'art national; ou bien, sous l'influence de M. Ingres, elle s'est renouvelée par une étude et une expression de la forme d'autant plus sévères que les efforts dans un sens tout

opposé avaient été, pendant quelque temps, plus menaçants et plus hardis. Un seul talent, vraiment considérable, mais considérable, il faut le dire, par l'éclat de ses défauts autant que par le prestige de ses qualités, Eugène Delacroix a persévéré jusqu'au bout dans la voie qu'il s'était frayée au début. Seul il n'a rien abjuré de sa foi première, rien effacé de son programme. Aussi ses œuvres représentent-elles à peu près tout ce qui survit aujourd'hui de la révolution romantique dans le domaine de la grande peinture, et servent-elles bien plutôt à prouver la fière opiniâtreté de l'artiste qu'à réveiller des souvenirs ou à signaler des progrès en dehors de ces mérites tout personnels.

Il n'en va pas ainsi, j'en conviens, de la peinture de genre, où les influences combinées de Paul Delaroche, de Decamps, de Delacroix lui-même et de quelques autres artistes appartenant à la même génération, ont suscité un mouvement assez général, des efforts de zèle assez constants, pour qu'ici le présent semble se relier au passé et continuer quelque chose des doctrines qu'on essayait de faire prévaloir il y a trente ans. Ces doctrines toutefois, à cause de leur diversité même, ne pouvaient produire et elles n'ont pas produit en effet des résultats d'un caractère identique. Elles ont inspiré un grand nombre d'œuvres remarquables, sans pour cela constituer une école, c'est-à-dire un ensemble de talents en parfaite communauté d'origine et de principes. Dans les tableaux de paysage, au contraire, que nous nous avons vus se succéder en France depuis les premiers essais de MM. Cabat, Delaberge, Marilhat et Français, jusqu'aux toiles de vingt autres artistes qui figuraient au dernier Salon, l'unité des tendances est manifeste. Tout exprime le respect de certaines croyances dont il appartient à chacun de diversifier seulement les termes, en raison de ses inclinations propres et de sa manière; tout accuse, chez les paysagistes contemporains, une volonté unanime de maintenir la scission complète entre les conditions de l'art moderne et les formules du vieil *idéalisme* académique.

Suit-il de là que le paysage, tel qu'il est traité de nos jours et dans notre pays, ait pour fin unique l'imitation littérale de la réalité? Parce que la nature est étudiée de plus près et reproduite avec plus de fidélité qu'autrefois, faut-il en conclure que l'ambition ou l'habileté des peintres s'arrête à cette simple transcription du fait? Parce que, enfin, ceux-ci ont rompu avec la tradition de Valenciennes, les accusera-t-on de méconnaître les exemples que leur ont légués Poussin, Claude le Lorrain et quelques autres parmi leurs plus nobles ancêtres? Rien ne serait moins juste et, pour notre part, nous n'avons garde d'attribuer aux travaux de la nouvelle école une signification et des mérites purement matériels. Ce

que nous voulons dire seulement, c'est que les paysagistes de notre temps, quels que soient les thèmes qu'ils choisissent, s'abstiennent avec les mêmes scrupules des intentions et des moyens d'effet convenus. Ceux-là mêmes dont la manière est le plus solennelle en apparence gardent dans la composition un sentiment de la vraisemblance, dans le style une sincérité qu'on aurait crus, au commencement du siècle, incompatibles avec la fonction traditionnelle et la dignité de l'art.

Parmi les artistes qui réussissent ainsi à observer une juste mesure entre les formes systématiques de la majesté et l'expression vulgaire ou servile, M. Édouard Bertin a depuis longtemps marqué sa place. Lorsque, dès l'année 1827, il exposait au Salon la *Rencontre de Cimabue et de Giotto*, il entreprenait l'un des premiers de soustraire le paysage historique au despotisme des traditions imposées et subies depuis la fin du XVIIIe siècle. Quatre ans plus tard, une seconde toile fort remarquée alors et que pendant longtemps on a pu voir dans la galerie du palais du Luxembourg, — le *Souvenir de la forêt de Fontainebleau*, — venait confirmer le succès de cette tentative et, comme les tableaux contemporains de MM. Aligny et Corot, assurer en matière de paysage les droits du sentiment et du style aussi bien que l'autorité du vrai. Enfin, après s'être progressivement dégagée dans une série d'œuvres exposées, jusqu'en 1848, aux salons annuels, — œuvres sévères, largement peintes, parmi lesquelles il nous suffira de citer les *Vues de la Vernia*, le *Christ au mont des Oliviers*, les *Carrières de la Cervara* et la *Tentation de Jésus-Christ*, — la manière de M. Bertin achevait de se formuler et se résumait, en 1853, dans trois sujets traités avec une complète certitude de goût et de pinceau : les *Sources de l'Alphée*, une *Vue près d'Olevano* et une autre *Vue d'anciens tombeaux sur les bords du Nil*. A partir de cette époque, M. Bertin cessa de prendre part aux expositions publiques. Il ne nous appartient pas de rechercher les causes d'une abstention qui ne saurait, en tout cas, s'expliquer par la lassitude du talent de l'artiste. Les toiles qui, depuis dix ans, se sont succédé dans l'atelier de M. Bertin, prouveraient au contraire que ce talent n'a jamais été mieux inspiré ni plus robuste : nous regrettons seulement qu'au lieu de se produire au grand jour il ne s'adresse maintenant qu'aux regards de quelques privilégiés, et qu'à l'estime dont il jouit parmi les artistes le succès public ne s'ajoute plus, faute de moyens de contrôle faciles et d'occasions.

Si légitimes d'ailleurs que puissent être les regrets sur ce point, c'est avec moins de résignation encore qu'il faut accepter, pour les dessins de M. Bertin, la publicité restreinte, la demi-obscurité à laquelle il condamne aujourd'hui ses travaux. A défaut des toiles qu'il pourrait envoyer

au Salon et qui, certes, y figureraient avec honneur, les œuvres peintes par MM. Paul Flandrin et Desgoffe, par MM. de Curzon, Bellel et plusieurs autres, représentent du moins quelque chose de sa doctrine, de sa manière même, et continuent, dans le bon sens du mot, les traditions, très-françaises après tout, du paysage historique. Quelque habiles peintres toutefois que se montrent les artistes que nous venons de nommer, aucun d'eux, à notre avis, ne serait en mesure de se servir du crayon avec autant d'autorité que M. Bertin, avec un sentiment aussi large et, en même temps, aussi ingénu des vérités nobles, des belles lignes, des formes caractéristiques; aucun non plus, parmi les paysagistes dont la réputation a des origines plus anciennes, ne réussirait à établir une aussi juste harmonie entre des moyens d'expression forcément succints et des intentions qui ne sauraient être significatives qu'à la condition de nous transmettre une image exacte de la réalité, un souvenir vraisemblable des choses.

Les dessins de M. Aligny, par exemple, ont, dans l'aspect général, une incontestable majesté. Ils offrent en quelques traits le résumé savant et comme la synthèse des divers éléments qui constituent la beauté d'un site ou qui en déterminent les caractères ; mais, à force de se complaire dans l'étude et dans l'exposé des principes, M. Aligny oublie un peu trop de nous initier aux conséquences. De peur de compromettre la dignité de l'art, il en exagère les conditions didactiques et réduit presque à l'état d'une formule abstraite, d'une épure mathématique, la transcription des faits pittoresques. On dirait que pour ce crayon dont les procédés rigides rappellent les opérations du tire-ligne et du compas, pour ce talent aux allures si obstinément réglées, la nature est moins un modèle à suivre qu'un problème dont il s'agit de dégager les termes et de donner scientifiquement la solution. De là sans doute un juste dédain des détails vulgaires ou inutiles, une louable application à définir le sens principal de chaque scène, à se garder, dans l'expression, des redites ou des équivoques; mais de là aussi une certaine insuffisance pittoresque, en raison de cette sobriété même, et, dans le style, une tension qui accuse une méthode inflexible, l'esprit de système et le parti pris.

Beaucoup moins austères à tous égards, beaucoup plus voisins de la nature par l'imitation sincère de l'effet, des formes entremêlées ou interrompues, de cet harmonieux désordre où se révèle la main de Dieu et que le crayon de M. Aligny essaye de remplacer par une ordonnance et des combinaisons tout humaines, les paysages dessinés par M. Français attestent le goût le plus délicat, l'art le moins entaché de pédantisme. Ici,

comme dans ses tableaux, M. Français développe le thème qu'il a choisi avec une singulière élégance : il en traduit la lettre et en fait ressortir l'esprit avec une grâce poétiquement familière qui est, en général, la qualité dominante et l'essence même de sa manière. Cette élégance pourtant n'est-elle pas raffinée parfois jusqu'à la coquetterie? Les formes de cette poésie, si bien appropriées à l'églogue, ne trahissent-elles pas ailleurs un peu de gêne ou d'incertitude? Une toile exposée au dernier Salon et représentant *Orphée au tombeau d'Eurydice* permettrait de penser que l'aimable talent de M. Français ne saurait s'aventurer sans quelque imprudence dans le domaine de l'élégie héroïque et de l'archéologie, ni même s'écarter du champ où il a marché jusqu'ici. Ce qu'il lui convient surtout de reproduire, ce qui l'inspire ou le conseille plus heureusement, selon nous, qu'aucun autre talent contemporain, c'est le ciel à demi voilé, le paysage aux lignes moyennes, la végétation sans orgueil de nos climats ; c'est la nature souriante plutôt que s'épanouissant dans l'éclat radieux de sa beauté ou déployant ses magnificences sinistres; c'est en un mot la physionomie tempérée des choses. Même parmi les dessins que l'habile paysagiste a exécutés en Italie, les études qui nous semblent préférables sont précisément celles où, par le caractère des modèles, il avait moins à se préoccuper de la grandeur proprement dite que d'un certain charme analogue au charme que recèlent les vallées ou les bois de notre pays. Ajoutons que, jusque dans cet ordre de travaux, la couleur est pour M. Français un moyen d'expression nécessaire. Il ne rend tout à fait bien ce qu'il a senti qu'à la condition de raffermir ou d'atténuer, de compléter ou d'assouplir les indications premières par des touches au pinceau, par des teintes successives d'aquarelle ou de gouache. En face d'aussi agréables résultats, peu importent sans doute les essais et les procédés préalables. N'est-il pas permis pourtant de faire remarquer que ces procédés complexes tendent quelquefois à substituer les ruses ou les hésitations de la pratique aux définitions formellement inspirées et les périphrases au mot propre?

Les anciens maîtres avaient coutume de parler plus franc et plus net. Si le crayon, la plume ou, à la rigueur, un peu de bistre suffisait à Poussin, à Claude le Lorrain, à Francisque Millet, pour traduire leur pensée, ce n'est pas que ces grands artistes songeassent à exclure de leur travail ce qui, dans la nature, emprunte sa signification de la valeur respective des tons, de la grâce ou de l'énergie des accords : ils s'attachaient au contraire à démêler les conditions secrètes, la raison d'être, la logique pour ainsi dire de ces harmonies ou de ces contrastes. Moins touchés, et à juste titre, de la coloration isolée des objets que du rôle assigné à chacun

d'eux dans ce concert d'ombre et de lumière, d'où résulte en réalité l'effet, ils ne visaient qu'à établir la proportion et l'équilibre entre les tonalités inégales des diverses parties de l'ensemble. Voilà pourquoi ils s'accommodaient d'un moyen monochrome, d'un moyen de convention si l'on veut, mais qui avait du moins cet avantage d'affirmer les principes, de simplifier les déductions et d'assurer la prédominance du sentiment et du style sur l'expression, facilement diffuse, des faits accessoires, des menues vérités matérielles.

Par le fond des intentions comme par la concision des formes, les dessins de M. Édouard Bertin rappellent les œuvres de notre ancienne école, sans arrière-pensée d'archaïsme toutefois, sans accuser aucun effort pour nous donner le change sur leur origine et leur vraie date. Ces dessins appartiennent bien à notre époque en ce sens qu'ils expriment certaines tendances communes à plusieurs paysagistes contemporains et une recherche du vrai, en dehors des théories préconçues, à laquelle, assez récemment encore, on n'aurait guère osé se livrer. Ils n'en méritent pas moins une place à part dans l'histoire de l'école actuelle, parce que, tout en résumant mieux que les autres travaux du même genre nos inclinations et nos habitudes nouvelles, ils démentent aussi ce que celles-ci peuvent avoir d'excessif ou d'un peu humble, de trop timide ou d'imprudemment contraire aux exemples du passé.

La manière de M. Bertin n'affiche pas cette partialité sans merci pour la ligne qu'on aurait le droit souvent de reprocher à la manière de M. Aligny; elle n'a rien non plus de ces formes d'expression compliquées qui émoussent quelquefois, sous la main de M. Français, l'intention incisive, ce qu'on pourrait appeler la vive arête du style. Exempte d'aridité aussi bien que d'emphase, large sans être vide, exacte sans aboutir à l'imitation littérale, cette méthode a je ne sais quelle sérénité dont l'esprit ressent aisément l'influence et qui invite tout d'abord le regard. Sans doute le crayon de M. Bertin ne veut nous donner, et il ne nous donne en effet, qu'une traduction abrégée du texte qu'il a choisi, un aperçu des beautés ou des phénomènes que la nature lui a offerts : mais le sens de ce texte est si nettement saisi et rendu, il y a dans l'image de ces beautés une telle sûreté de goût et de pratique que plus d'insistance sur les indications partielles semblerait ici superflue, et que peut-être, en étant mieux informés des détails, nous courrions le risque de comprendre moins bien la signification de la scène générale, on dirait presque la moralité qui en ressort.

Je m'explique : l'art du paysage, on le sait de reste, n'a nullement pour objet, — comme ce qu'on est convenu d'appeler la peinture d'his-



Edouard Bertin del. Maxime [illegible] sculp

VUE DE GRECE

toire, — de nous émouvoir par des allusions à quelque événement dramatique, par une seconde vie donnée aux idées, aux passions ou aux actes qui intéressent directement l'humanité. Puisque c'est à la nature inanimée qu'il demande ses modèles, il va de soi que le champ où il s'exerce n'est pas, à proprement parler, celui du vrai ou du beau moral; on serait donc mal venu à n'y pas chercher avant tout une représentation fidèle du fait involontaire et passif. Suit-il de là que l'idéal ne doive avoir aucune part à l'accomplissement du travail? Des conditions indispensables de ressemblance imposées à l'image faudra-t-il conclure que l'artiste n'a en quelque sorte qu'à disparaître de son œuvre, à s'annihiler devant les réalités qu'il retrace, à taire soigneusement ce qu'il a senti en face ou à propos de celles-ci? Autant vaudrait réduire la tâche de la poésie à l'office d'un procès-verbal, ou condamner la main intelligente d'un peintre de portrait à la niaise véracité d'un appareil photographique. Non, le paysagiste n'est ni un fabricant d'effigies, ni un greffier enregistrant sans commentaires les faits à mesure qu'ils surviennent. Ce serait plutôt un juge dont le premier devoir est de constater la vérité, mais à qui il appartient aussi d'en déduire les conséquences et de les faire tourner à notre profit. A quoi bon insister, au surplus? Nous ne ferions qu'essayer de démontrer l'évidence ou répéter ce que tant d'autres ont dit, si nous prétendions justifier davantage des idées d'où résultent pour tout le monde les lois nécessaires et la juste fonction de l'art. Qu'il nous suffise d'avoir rapporté en passant quelque chose de ces opinions admises de ces vérités banales, mais d'une banalité saine, et d'avoir rappelé une fois de plus que dans le paysage comme dans tout autre ordre de travaux pittoresques, comme dans toute œuvre d'art quelle qu'elle soit, le sentiment doit garder sa part d'indépendance, le talent ses droits et ses franchises, l'inspiration son rôle et son crédit. Un coup d'œil sur les dessins de M. Bertin instruirait d'ailleurs chacun de nous à ce sujet beaucoup mieux qu'une longue dissertation théorique. Le plus sûr comme le plus court sera donc de recourir au *Paysage* reproduit par la gravure en regard de ces lignes et d'y chercher, en même temps que les témoignages d'une manière personnelle, des renseignements généraux sur l'art lui-même, sur l'intervention légitime de l'imagination et du goût en matière d'imitation.

La plupart des dessins exécutés par M. Bertin ont le caractère d'études, c'est-à-dire de documents recueillis sur place, soit pour demeurer à l'état de simples souvenirs, soit à titre de motifs que l'artiste se réservait d'utiliser un jour et de convertir en tableaux. D'autres, — et le *Paysage* que publie la *Gazette des Beaux-Arts* est un de ceux-là, — représentent des sites composés où des fragments de vues réelles, des morceaux des-

sinés d'après nature, ont pu au besoin trouver place, mais en se groupant dans un ordre artificiel, en se modifiant plus ou moins suivant les données de la scène générale et les exigences de l'effet. On sait le danger de ces combinaisons arbitraires. Rien de plus facile en pareil cas que de dépasser la limite des révisions ou des inventions permises et d'arriver, en poursuivant l'idéal, à ne rencontrer qu'une majesté factice, des lignes invraisemblables en raison même de leur excessif équilibre, l'inertie enfin au lieu du calme, ou les exagérations dans le style et l'enflure au lieu de l'expression de la grandeur. Nous n'avons pas besoin de rappeler les méprises commises en ce sens par les paysagistes français appartenant à la fin du dernier siècle ou au commencement de celui-ci. Si quelques-uns d'entre eux, Didier, Boguet, Péquignot et, un peu plus récemment, Chauvin, réussissaient, dans leurs compositions, à ennoblir le vrai sans pour cela le travestir, combien d'autres, sous prétexte d'en épurer ou d'en enrichir les formes, l'émondaient tantôt jusqu'à l'exténuer, tantôt l'affublaient d'une opulence pédantesque! Des plans correspondant des deux côtés, les uns aux autres, comme les coulisses d'un théâtre, ou se succédant jusqu'à l'horizon avec les ondulations régulières d'un océan de ravins et de collines, — des arbres ne s'élevant verticalement qu'à la condition d'être aussitôt pourvus d'un arbrisseau, de quelques pampres au moins, dont le mouvement en sens oblique ou la souplesse corrigera l'inflexibilité des lignes voisines, — plus ou moins de colonnes brisées, d'autels rustiques, de tombeaux, pour meubler l'ombre des devants, et, au fond de la scène, des fabriques s'étageant en bon ordre le long d'une montagne qui n'aura garde d'apparaître autrement qu'en pleine lumière, — voilà les éléments prévus, les moyens traditionnels que les contemporains de Valenciennes léguaient, il y a cinquante ans, à leurs disciples, et que ceux-ci devaient, pendant quelque temps encore, mettre en œuvre avec une imperturbable docilité.

Il y a loin fort heureusement de ce dogmatisme suranné, de ces ruses percées à jour, à la doctrine et aux formules adoptées par M. Édouard Bertin. Si, dans les paysages qu'il compose, les lignes se contre-balancent ou se relient entre elles avec une harmonie soigneusement calculée, si la recherche de la symétrie pittoresque y est sensible au premier aspect, un vif souvenir de la nature n'en vit pas moins sous ces dehors un peu apprêtés. Ce ne sont plus ici des fragments étiquetés d'avance pour s'ajuster selon certaines règles invariables, des pièces de rapport tirées du magasin banal où puisaient, sous le règne de Victor Bertin et de Bidault, tous les entrepreneurs de paysage héroïque. En combinant des éléments choisis suivant les cas et non admis une fois pour toutes,

M. Édouard Bertin ne confond pas les moyens de composition suggérés par le goût avec les recettes faciles et les vulgaires conseils de la routine. Son crayon, sans ostentation comme sans fausse honte, n'exprime que des inspirations directes et dédaigne aussi bien de s'approprier les inventions d'autrui que de contrefaire matériellement une manière. De là, même dans les paysages imaginaires qu'il retrace, l'accent de la loyauté, de la bonne foi ; de là l'empreinte d'une fantaisie raisonnable qui semble, en regard des œuvres taillées sur l'ancien patron académique, réfuter les erreurs d'où celles-ci procèdent et opposer le vrai savoir à la fausse érudition, l'éloquence du bon sens à la rhétorique du sophisme.

Gardons-nous, néanmoins, d'exagérer l'originalité du talent de M. Bertin, si personnels à certains égards qu'en soient les caractères. M. Bertin, nous l'avons dit, n'emprunte rien, ne continue rien, dans ses paysages composés, de la méthode consacrée au temps du premier Empire; mais, en remontant plus haut dans l'histoire de notre école, on retrouverait sans doute des précédents dont il a dû s'autoriser, des traditions qu'il a consultées de près et assez ouvertement suivies. Il nous suffira de rappeler le grand nom de Poussin et de mentionner le *Diogène*, le *Polyphême* ou le *Phocion*, pour indiquer, en dehors des instincts et des facultés innées, à quelle source le paysagiste moderne a puisé le goût et la science de l'ampleur dans l'ordonnance, de la fermeté dans le style. Faut-il le lui reprocher après tout ? Bien malavisé serait celui qui prétendrait, en pareil cas, se passer de ces exemples augustes, de ces incomparables leçons. Autant vaudrait, en matière de poésie champêtre, répudier les avis de Théocrite ou de Virgile, et, par excès d'indépendance sinon de vanité, se condamner à n'écrire des églogues ou des idylles qu'en se détournant sur ce point du spectacle de l'excellent. Qu'un artiste fasse autre chose que ce qu'ont fait les maîtres, je le veux bien; mais à la condition qu'il fera mieux : sans quoi l'on aura le droit de juger aussi stérile qu'impertinente la confiance qu'il aura eue en lui-même et de préférer les travaux où nous retrouvons du moins un reflet des belles choses aux œuvres qui, pour démentir l'éclat de celles-ci, n'ont d'autre vertu que l'audace, d'autre lustre que le vernis de la licence.

De même que, dans le domaine de l'invention, on peut rester vrai, tout en exprimant des intentions en dehors du réel, et concilier le souvenir des chefs-d'œuvre avec les suggestions spontanées du sentiment, de même, dans l'imitation de la réalité, la part laissée à l'expression idéale est aussi légitime que la part faite à la reproduction exacte. Les nombreuses études d'après nature que M. Bertin a dessinées en France, en Italie, en Grèce et en Égypte, résument avec une remarquable

précision ces droits de l'intelligence et ces devoirs de la main. Peut-être même est-ce dans ces études, dans ces portraits variés en raison de la physionomie des modèles, que la manière du savant paysagiste a le plus de certitude et de valeur. Rien de convenu dans les formes, rien qui sente la prédominance de la volonté ou du système sur le respect de la vérité : rien non plus de copié à outrance ni de servilement transcrit. Ici, les indications sont à la fois explicites et sommaires, très-significatives quant aux caractères qu'il s'agissait de définir, très-simples pourtant quant au procédé. Nous regrettons, à ce propos, qu'en reproduisant, il y a quelques années, une partie des *Souvenirs de voyage* de M. Bertin, certains dessinateurs lithographes aient cru devoir enjoliver cette simplicité et réduire presque à l'apparence de vignettes des œuvres dont le mérite résulte surtout d'un juste dédain pour les petites coquetteries du métier[1]. Ceux qui, sur de pareils spécimens, prétendraient juger le talent de M. Bertin, n'en prendraient qu'une idée assez incomplète, et nous devons ajouter qu'ils ne trouveraient guère des informations plus sûres, s'ils demandaient le secret de ce talent à une *Vue de la vallée de Lauterbrunen*, lithographiée par le paysagiste lui-même, dans un jour de complicité apparente avec ses traducteurs et d'infidélité à ses habitudes.

Le crayon de M. Bertin choisit de préférence dans la nature et il excelle à rendre les masses pittoresques largement installées, les terrains ou les roches à la végétation austère, aux contours pleins et fermes, aux plans brusquement accusés. On dirait, au contraire, qu'il hésite et se dépayse lorsqu'il prend pour modèles des sites compliqués de détails, de formes accidentelles, de pures curiosités topographiques. La Suisse, par exemple, avec ses lignes aiguës, ses vallons encombrés ou ses horizons trop vastes, la Suisse l'a rarement bien inspiré, tandis que le moindre coin de l'Italie ou de l'Orient a suffi pour lui fournir une moisson de motifs heureux, d'intéressants croquis. Que ne fait-il pas, à plus forte raison, lorsque le modèle donné est par lui-même d'une beauté achevée, ou qu'à la majesté naturelle du site s'ajoute l'éloquence de quelque grand débris de l'art, de quelque noble édifice antique! Pour juger de la rare sagacité de ce talent en pareil cas, pour en apprécier l'aisance vraiment magistrale, il faudrait voir dans les portefeuilles de M. Bertin les études qu'il a rapportées des ravins de Ronciglione ou des Latomies de Syracuse, des montagnes du Latium ou des plaines de l'Attique, du sol qu'honorent les

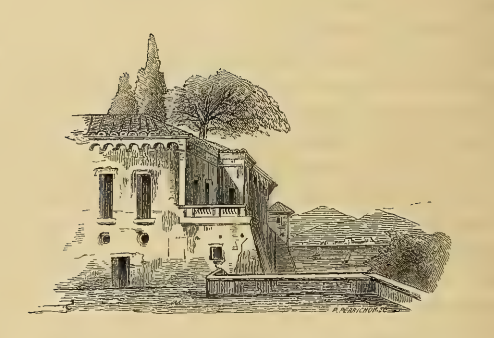
1. *Souvenirs de voyage en France, Suisse, Italie, Sicile, Grèce, Turquie et Égypte*, par Édouard Bertin, avec un texte explicatif par Laurent Pichat. — Paris, Goupil, 1852.

ruines du temple d'Égine ou des bords du Nil, en face de cette île de Philæ où tant de beaux monuments sont encore debout. Si ces études et bien d'autres du même genre venaient à être mises en lumière, elles rendraient superflu sans doute ce que nous essayons d'en dire aujourd'hui. Il convenait toutefois de les mentionner pour justifier au besoin, pour excuser, si l'on veut, nos éloges, pour indiquer enfin sur quelles preuves se fonde l'opinion des amis de M. Bertin, — et, parmi ceux-ci, depuis M. Ingres jusqu'à Paul Delaroche, nous pourrions en citer plus d'un dont personne assurément ne récuserait le témoignage.

Nous avons parlé d'excuse à propos des sentiments que nous inspire le talent de M. Bertin. Laissons le mot, mais en l'expliquant. La critique a, en général, mauvaise grâce à solliciter sur parole la confiance du lecteur, à vanter des mérites auxquels, pour une cause ou pour une autre, une vaste publicité fait défaut. C'était le cas ici, et nous ne devions pas nous dissimuler les côtés périlleux, les inconvénients au moins de notre tâche. Fallait-il, pour cela, renoncer à l'entreprendre et, de peur de rencontrer le scepticisme, ne pas se hasarder à dire ce qu'on croit être la vérité? Qui sait, d'ailleurs? Peut-être ceux qui professent hautement leur estime pour les dessins de M. Bertin ne font-ils que devancer le jugement de l'avenir; peut-être ces œuvres, encore ignorées de la foule, sont-elles destinées à figurer un jour en meilleur lieu et à inspirer plus de respect que les reliques de tels talents beaucoup mieux famés à l'heure où nous sommes, et bien autrement en vue. Dans l'histoire des arts, aussi bien que dans l'histoire des lettres, rien de moins rare que de pareils revirements. Sans remonter au delà des premières années du siècle, que devait-il rester de certains artistes célèbres, de tant de poëtes bruyamment fêtés? Comme les succès qui avaient accueilli un moment les tableaux d'Hennequin ou de Meynier, de Demarne ou de Michallon, les noms et la réputation de Chênedollé, d'Esménard, de Fontanes lui-même, ne sont plus guère pour notre génération que des étiquettes sur le vide, de purs souvenirs historiques, tandis que d'autres noms, d'autres travaux, d'abord inconnus du public, sont entrés de notre temps en possession d'une autorité durable. Qui, d'entre nous, a coutume de lire *le Génie de l'homme, la Navigation* ou *le Verger?* En revanche, qui ne lit, qui ne goûte pas les *Pensées* de Joubert, le modeste ami de ces beaux esprits qu'il devait si vite et si bien supplanter? Toute réserve faite d'ailleurs et toute proportion gardée, quelque chose d'analogue pourra se passer à l'égard des dessins de M. Bertin et de bon nombre d'œuvres un peu trop en faveur aujourd'hui. Dira-t-on que ces dessins ne sont, à tout prendre, que de simples études, que,

par le caractère des modèles comme par la nature des moyens employés, ils ne sauraient avoir la même importance que des ouvrages achevés, des créations absolues de l'imagination ? Soit : mais, dans l'ordre de travaux auquel ils appartiennent, ils méritent d'être classés au premier rang, et s'il était permis d'évoquer à ce propos un souvenir bien solennel, nous ajouterions que le mot de César ne trouve pas uniquement son application en matière d'ambition politique. Dans le domaine des arts aussi, ne vaut-il pas mieux se comporter en maître sur une scène secondaire que de remplir le second rôle là même où le théâtre est beaucoup plus vaste, l'action plus difficile en apparence et le succès plus éclatant?

HENRI DELABORDE.



DES

GRAVURES SUR BOIS

DANS LES LIVRES IMPRIMÉS EN FLANDRE

PENDANT LE XVe SIÈCLE[1]



u commencement du xve siècle, l'Allemagne qui avait formé son goût sur celui des Flandres, habilement gouvernées par Philippe le Bon, en arriva bientôt à imposer le sien à ces contrées fatiguées par les guerres et les violences de Charles le Téméraire. Aussi n'est-ce que de 1473 à 1483 qu'on voit s'établir dans les Pays-Bas des imprimeries, dont la première, suivant le plus grand nombre des bibliographes belges, fut celle de Thierri Martens.

Louvain, en 1472 et 1474, reçoit membres de son Université Jean Veldener et Jean de Westphalie, et cependant ce ne fut qu'en 1476 que Veldener édita son *Fasciculus temporum*, avec des planches copiées sur celles de l'édition de Cologne.

Cet imprimeur nous apparaît, dans cet ouvrage, comme étant un simple *compagnon* sorti des ateliers de Cologne. De la manière la plus timide, il associe la gravure sur bois à la typographie, et, malgré sa

1. Dans un premier article, à la page 331 de ce volume, nous avons passé en revue les principaux ouvrages avec gravures, publiés en Allemagne pendant le xve siècle.

hâblerie qui voudrait en imposer, il reste un artiste très-inférieur. Quant à Jean de Westphalie, il se signala par un trait assez curieux. Il prit pour marque son propre portrait, se détachant en clair sur un fond ombré. Cette innovation fut probablement mal accueillie, car il ne se servit de cette marque que dans deux de ses livres : *Justiniani institutiones*, 1475, et *J. Fabri Breviarium super codicem*, 1475. C'est encore à cet imprimeur que nous devons le plus ancien portrait de Maximilien. Cependant les planches les plus remarquables sorties des presses de Louvain ne furent dues ni à Veldener ni à Jean de Westphalie, mais bien à Louis de Ravescot, qui nous a fait parvenir son portrait, et qui publia en 1488 l'ouvrage de Pierre de Rivo, *Sur l'Année, le Jour et la Fête du Dimanche de la Passion*.

A Bruxelles, l'imprimerie fut importée par les clercs de la vie commune, ordre savant adonné à la transcription des manuscrits et auquel appartient Thomas Kempis, le plus célèbre des calligraphes de son temps. Ils furent des premiers à se livrer à l'imprimerie, et l'on est tenté de croire que de leurs ateliers sortirent la plupart des pièces anonymes de dévotion, sans caractère déterminé, qui étaient fort répandues à ces époques. La suscription d'un de leurs livres, imprimé à Bruxelles en 1476, indique une circonstance curieuse dans l'histoire de l'impression ; elle nous apprend que les graveurs de caractères prirent d'abord pour modèles les lettres des manuscrits autographes qu'ils avaient à imprimer. Ces clercs se signalent par leur goût allemand, et l'examen de leurs bois prouve qu'ils n'ont été pour rien dans l'ornementation du *Speculum*, et réduit à néant leurs accointances avec Veldener.

Bruges, grâce à son éloignement et aux fortes traditions des Van Eyck, échappa à l'influence de l'école allemande prépondérante dans le Brabant, et se signala par ses tendances françaises. Colard Mansion est le seul imprimeur connu comme ayant exercé son industrie à Bruges. Littérateur et calligraphe, il préféra habituellement les miniatures aux planches gravées, et si, sollicité par le débit facile d'une composition économique, il les admit dans ses *Métamorphoses d'Ovide*, 1484, ce fut pour les couvrir, le plus souvent, d'une enluminure très-épaisse. Il employa exclusivement le français dans ses éditions.

Gand eut un imprimeur célèbre, Arend de Keisere, qui, comme Colard Mansion, orna préférablement ses livres de miniatures remarquables, et ne plaça qu'en 1480 des bois dans l'ouvrage de Thomas Leroy, *de Quatuor novissimis*, en ayant soin de rehausser les têtes avec des teintes rouges qui ajoutent à la naïveté des planches taillées d'ailleurs assez légèrement.



DÉCOLLATION DE SAINT JEAN-BAPTISTE

Fac-simile d'une estampe d'Albert Dürer.

A Utrecht, Veldener vint s'établir après avoir abandonné Louvain, et débuta, en 1478, par des livres sans bois. Plus tard, en 1480, dans le *Fasciculus temporum*, en langue hollandaise, il innove un genre nouveau, en encadrant ses premières pages de rinceaux de fleurs et de feuilles qui furent fréquemment imités, et valurent, par suite, aux graveurs sur bois allemands, le nom de Rahmenscheiders. Cependant il est juste de ne pas attribuer à Veldener seul cette innovation, et il ne faut pas oublier que Radolt d'Augsbourg en avait, deux ans auparavant, donné le premier exemple. Les *Épîtres* et les *Évangiles*, en hollandais, imprimés, en 1480, par Veldener, avec des bois traités par une main des plus novices, offrent encore deux points importants : le premier, c'est que le graveur des faibles estampes insérées dans les *Épîtres* ne peut être celui des planches du *Speculum xylographique*, dont on trouve dans cet ouvrage deux spécimens ; le second, c'est que Veldener, étant à Utrecht en 1480, les acheta et les scia pour les intercaler dans ses éditions. Veldener, imprimeur nomade, abandonna Utrecht comme il avait quitté Louvain, et transporta ses presses à Culemburch, où il fit paraître le *Speculum hollandais* en 1483, avec les cent seize bois du *Speculum xylographique*, augmentés de douze planches nouvelles. C'est en s'appuyant de cette édition, qu'on a voulu attribuer à Veldener le mérite des bois du *Speculum des Pauvres ;* mais il est plus plausible de croire qu'il ne fut que l'acquéreur des planches, car de l'inspection de ses ouvrages on peut conclure que, s'il fut graveur, il ne le fut que dans l'acception la plus restreinte du mot. Comme imprimeur, il paraît même, ainsi que ses confrères, avoir pris des bois de toutes mains, tombant quelquefois sur des œuvres de maître, mais plus souvent sur ceux de simples compagnons apprentis.

Harlem passe pour avoir possédé un atelier primitif d'imprimerie et de gravure fondé par Coster, et cependant on ne trouve pas en cette ville, au début de cette industrie, — le *Speculum* mis à part, — un seul livre avec figures, lettres ornées ou enseigne. Jean Bellaert paraît être, jusqu'ici, le premier qui plaça des bois dans ses ouvrages, en 1484, avec sa marque typographique posée sous les armoiries de Harlem, genre d'enseigne particulier aux Pays-Bas. Son *Boeck van den Proprieteyten der Dinghen*, 1485, se fait remarquer, entre toutes ses productions, par ses planches dues à un vaillant artiste qui y disposa ses sujets en compartiments. Il eut le soin de ne les imprimer que d'un seul côté et de les relever avec une enluminure légère à teintes jaunes, vertes et violettes. Ce fut en 1485 qu'il donna une traduction en hollandais du livre chevaleresque des *Malheurs de Troie*, par Raoul Lefèvre, chapelain du duc Philippe le Bon. Ce poëme, qui fut l'objet, dès 1464, de beaux manuscrits à mi-

niatures, passe pour être le premier livre imprimé en français, vers 1466 (il est sans date et sans nom de ville ni d'imprimeur), soit par William Caxton, soit par Ulric Zell à Cologne. On crut encore que le duc de Bourgogne fit les frais de cette édition, et ce qui pourrait confirmer cette hypothèse, c'est le frontispice que Jean Bellaert donna à la sienne. Ce frontispice, évidemment copié d'une miniature, représente l'auteur faisant hommage de son ouvrage au duc. La dernière production de cet atelier fut le *Broeck van den Pelgherym*, 1486, autre traduction d'un poëme français du bernardin Guillaume de Guilleville, imprimé antérieurement à Lyon, avec gravures. Ces rapports avec notre école française, rapports faciles à surprendre dans d'autres livres de cet éditeur, sont d'autant plus curieux à constater que, jusqu'ici, nous avions presque toujours vu les imprimeurs hollandais les yeux tournés vers l'Allemagne. Enfin, la beauté des bois dessinés par un artiste incontestablement de Harlem porte Renouvier à attribuer à cette ville la facture du *Speculum des Pauvres*.

Delft, dans le *Passionel* de J. de Voragine, édité par Jacobsz, nous offre des bois qui étonnent par leur verve, et qui, comparés à ceux de la gravure xylographique ordinaire, ne s'expliqueraient point, si nous ne savions combien était alors florissante l'école de peinture de Harlem. Nous n'avons plus ici, comme dans les livres des pauvres, à constater de simples rapports de tradition avec l'école des Van Eyck, nous trouvons des modèles qui paraissent fournis directement à nos graveurs par Dierick Stuerbout et Gérard de Saint-Jean. Henrick Eckert van Hombergh, qui suivit Jacobsz, fut loin d'atteindre, dans ses bois, à la perfection de cet imprimeur, et souvent même il ne fit que copier les planches de son prédécesseur.

Zwolle, déjà célèbre par l'atelier du Maître à la navette, devint, grâce aux presses de Peter Van Os, une des villes les plus renommées de la Hollande pour ses livres à gravures. A diverses reprises, cet imprimeur employa, dans ses ouvrages, les planches de la *Bible des pauvres*, qui étaient tombées en sa possession, comme celles du *Speculum xylographique* avaient été acquises par Veldener. Cet emploi de vieux bois, dans des éditions nouvelles, n'est, en Hollande comme ailleurs, qu'un fait ordinaire qui ne doit plus nous étonner. Ce fut en 1488, dans le *Der Bien Broeck*, version hollandaise du *Liber Apum* du moine de Cantimpré, que nous voyons pour la première fois apparaître les bois de la Bible. Enfin, parmi les nombreux et beaux livres de Peter Van Os, nous signalerons encore les *Sermones Bernardi, in duytsche*, 1495, dans lesquels on trouve une composition ayant pour légende : *Monstra te esse matrem*, composition qui paraît être due au Maître à la navette, que M. de Brou croit

encore retrouver dans les éditions du *Saint Bernard*, données par Peter Van Os en 1484 et 1485.

Gouda eut pour imprimeur Gheraert Leeu qui, dès 1480, édita des ouvrages latins, français et hollandais avec des illustrations prises directement dans la nature : montagnes, métaux, plantes, oiseaux, etc., et qui, si elles sont moins remarquables que celles du célèbre *Propriétaire* de Bellaert, méritent cependant toute l'attention des iconophiles.



ESTAMPE DU POLYPHILE ITALIEN (1499).

Anvers fut une des dernières villes qui reçurent des établissements typographiques. Puissante par ses richesses, elle attira à elle les éditeurs étrangers : Thierri Martens, d'Alost; Gérard Leeu, de Gouda. Ce fut même à Anvers que Gérard Leeu produisit son livre le plus intéressant : *le Roman français de la belle Vienne*, dont les bois gravés avec des traits courts et légers, mais adroits, caractérisent parfaitement la manière flamande, bien différente de la méthode allemande qui allonge ses tailles et



ENTRÉE DE HENRI II (1549)

Fac-simile d'une estampe attribuée à Tory.

les embrouille. On peut encore citer de Leeu : les *Heures de sainte Anne*, le *Psautier de saint Bernard*, la *Couronne mystique de la Vierge*, imprimés en 1491 et 1492, et dans lesquels on retrouve l'influence des Heures françaises qui se trahit surtout dans les encadrements des pages et les vignettes fleuries courant sur un fond alternativement clair et noir. Adrien Van Liesvelt, l'héritier de l'atelier de Leeu, continua de s'inspirer des Heures françaises, mais en conservant son goût flamand.



ESTAMPE DU CHEVALIER DÉLIBÉRÉ.

Schiedam, petite ville près de la Meuse, posséda le tailleur de bois le plus distingué qu'ait eu la Hollande au XVe siècle. Son nom est resté inconnu, et son talent seul s'est transmis à nous dans le *Chevalier délibéré*, et surtout dans la *Vita alme Virginis Lugdwine de Schiedam*, 1498. Les gravures de ces ouvrages montrent un dessin sérieux et distingué, des attitudes excellentes de naturel, des têtes petites et pleines de finesse, des détails charmants de vérité et de localité.

Arrivé à la fin de cette longue revue des ouvrages principaux impri-

més en Allemagne et dans les Pays-Bas pendant le xve siècle, il est utile, croyons-nous, de donner quelques conclusions principales.

La découverte définitive de l'imprimerie typographique, vers 1450, anéantit les procédés de l'impression au frotton et met fin aux livres des pauvres, dans lesquels la gravure en bois avait jeté, surtout dans les Pays-Bas, quelque éclat.

Les imprimeurs, plus soucieux de leurs textes et de la qualité de leurs caractères que de la perfection des planches devenues partie accessoire de principale qu'elles étaient dans les livres des pauvres, laissent entre leurs mains dégénérer la gravure en bois. Travaillant à côté des calligraphes et des miniaturistes, ils sont plus préoccupés de produire à bon marché que de faire bien. Mais bientôt, devenus les seuls propagateurs des chefs-d'œuvre de la pensée humaine, les imprimeurs songent à la perfection complète de leurs publications, et Koberger, à Nuremberg, inaugure une ère nouvelle dans le *Schatsbehalter*, illustré par Wolgemuth. Le xve siècle finit alors et le xvie commence avec les livres ornés par Burgmair, Schauffelein et Albert Durer, qui assurent à la haute Allemagne, sur les Flandres déchues, la prééminence en cet art.

Avec ces artistes, la gravure sur bois atteint son apogée et elle n'aura plus désormais qu'à perdre. Leurs compositions, dessinées par eux-mêmes sur les planches, trouvent des interprètes expérimentés qui ne redoutent aucune difficulté d'exécution, et qui attaquent le bois avec une sûreté, une franchise et une souplesse surprenantes. Dans leurs estampes, les tailles se brisent, se croisent, s'entre-croisent et épousent la forme des corps avec une aisance qui étonne à bon droit. Au moyen d'un modelé large et simple, d'une heureuse distribution de la lumière et des ombres, les artistes qui dirigent le burin des graveurs obtiennent de beaux effets, sans outre-passer les limites imposées à cet art. Mais l'Italie, et avec elle la France, qui regardait plus alors par delà des Alpes qu'au delà du Rhin, ne marchèrent pas tout de suite dans cette voie nouvelle. Longtemps encore un grand nombre des dessinateurs de ces pays, préoccupés uniquement d'épurer leur goût, de châtier leur dessin pour arriver à une beauté suprême, portèrent peu d'attention aux progrès qui se faisaient à côté d'eux. Pendant bien des années ils se contentèrent d'indiquer leurs figures par un simple trait, comme le font voir nos fac-simile d'une planche du *Songe de Polyphile*, imprimé par les Aldes en 1499, et d'une estampe de l'*Entrée de Henri II à Paris*, publiée en 1549.

ÉMILE GALICHON.

MUSÉE NAPOLÉON III

COLLECTION CAMPANA

LES VASES PEINTS[1]

XXIX.



Pour parvenir à la beauté la plus accomplie que l'art hellénique a su réaliser, la marche a été lente, et ce n'est que par degrés et par des perfectionnements successifs qu'on a atteint ce but. Il a fallu passer par bien des phases avant d'arriver aux dernières limites du sublime, du beau par excellence, que l'on admire dans les œuvres sorties des mains des Grecs.

Les grands peintres du ve siècle, Polygnote, Micon, et plusieurs autres, avaient fait faire d'immenses progrès aux arts. Cimon de Cléones, qui vivait, à ce que l'on croit, vers la 80me olympiade[2], passait pour avoir le premier rendu les figures de trois quarts. Après la défaite des Perses, la civilisation hellénique se développa d'une manière prodigieuse, et dans

1. Voir la *Gazette* de sept. et déc. 1862; mars, avril et nov. 1863, et février 1864.

2. Ch. Lenormant, *Mémoire sur les peintures que Polygnote avait exécutées dans la Lesché de Delphes*, p. 32 et 36.

les arts il y eut un mouvement dont il reste des témoins dans tous les musées et dans toutes les grandes collections de l'Europe. Quand Phidias rompait avec les vieilles traditions et opérait une révolution complète dans les œuvres de la sculpture, ce mouvement, cette expansion se faisaient sentir dans toutes les branches de l'art. Mais qu'on ne s'imagine pas que le type du beau jaillit tout d'un coup du génie créateur de Phidias, comme Minerve sortit tout armée de la tête de Jupiter. Les artistes qui avaient précédé le grand sculpteur avaient préparé les voies à ce développement, et leur talent avait amené cette révolution. Une génération après la mort de Phidias, les deux peintres rivaux Zeuxis et Parrhasius, pour me servir des expressions de Pline [1], franchirent les portes déjà ouvertes de l'art. Les peintres de vases suivaient de loin, il est vrai, le mouvement; mais l'influence des grands artistes se faisait sentir partout, et à défaut des chefs-d'œuvre des maîtres nous devons nous estimer heureux de posséder des peintures d'un mérite très-inférieur, sans doute, mais où se reflète partout le génie grec.

Nous avons vu que les céramographes avaient représenté quelquefois des personnages historiques [2]. Ce sont des rois comme Crésus, Darius, fils d'Hystaspe, des poëtes célèbres tels qu'Alcée, Sappho, Anacréon. Tous ces personnages vivaient avant les guerres médiques, ou au plus tard vers l'époque de ces guerres [3]. Les poëtes que je viens de nommer étaient connus de tout le monde et, suivant l'excellente remarque de M. Otto Jahn [4], ils rappellent ce bon vieux temps, vanté par Aristophane, où leurs noms étaient dans la bouche d'un chacun et où ils n'avaient pas encore été dépossédés de leur antique réputation par les poëtes dithyrambiques nouvellement à la mode [5].

Les artistes antérieurs à Phidias, tout en conservant à leurs compositions un caractère grave et sérieux, cherchèrent à donner plus de liberté et de vivacité aux mouvements de leurs personnages. Les scènes bachiques peintes sur les vases fournissent des exemples de ce développement, car si Bacchus lui-même continue toujours d'être représenté avec une gravité solennelle, ses longs cheveux descendant sur les épaules, avec une longue barbe et vêtu d'une tunique talaire, son joyeux thiase,

1. *Hist. nat.*, xxxv, 36. *Artis fores apertas intraverunt.*

2. *Gazette des Beaux-Arts*, févr. 1864, p. 138, et sept. 1862, p. 205.

3. Crésus, Olymp. LVIII, Darius, Olymp. LXXII, Alcée et Sappho, Olymp. XLII, Anacréon, Olymp. LV.

4. *Beschreibung der Vasensammlung in der Pinakothek zu München*, p. CLXXXIX.

5. Aristophan., *ap.* Athen., XV, p. 694. A. — Cf. *Nub.*, 1355 et seq. — Schol., *ad Thesmophor.*, 169.

animé par les vapeurs du vin, se livre aux mouvements les plus violents et les plus désordonnés. On peut citer ici pour exemple quelques belles coupes où l'on a représenté le retour de Vulcain à l'Olympe[1]. Cette liberté, cette animation se montrent aussi dans un grand nombre d'autres compositions, notamment dans des scènes de combat et dans les magnifiques sujets de la gigantomachie[2].

Une composition charmante est celle qui est tracée sur une amphore de Vulci à figures rouges sur fond noir, dessinées d'après le procédé ordinaire. C'est le retour du printemps. Deux jeunes gens et un homme d'un âge mûr s'entretiennent ensemble. L'un des jeunes gens, qui est assis sur un pliant ou ocladias, lève la tête et montre du doigt une hirondelle, en disant : Ιδον χελιδον, *regarde, une hirondelle!* L'homme barbu, assis également sur un ocladias en face du jeune homme, retourne la tête et dit : Νε τον Ηερακλεα, *en effet, par Hercule!* Le petit garçon debout, à droite, montre l'oiseau de la main et dit : Ηαυτει, *la voici*. Et la conclusion est : Εαρ εδε, *déjà le printemps*. Ces derniers mots sont prononcés par l'homme qui occupe le centre de la composition[3]. On le voit, c'est toute une idylle exprimée avec une grâce et une naïveté que, seuls, les artistes grecs ont le don de rendre.

Une autre composition ravissante est celle du Jugement de Pâris sur une coupe signée par le fabricant Hiéron et conservée au musée de Berlin. Le fils de Priam, Αλεχσνδρος (*sic*), est assis sur les rochers du mont Ida, entouré de ses troupeaux. Mercure lui présente une fleur et lui amène les trois déesses Αθεναια, Ηερα et Αφροτιδε (*sic*) ; quatre Amours voltigent autour de Vénus qui tient une fleur et une colombe.

Au revers de cette composition, on voit Pâris qui emmène Hélène du palais de Ménélas. Le roi de Sparte, sans être nommé dans les inscriptions, assiste lui-même à cet enlèvement. La scène n'offre rien de violent, comme on pourrait le penser ; au contraire, on dirait qu'il s'agit d'une cérémonie nuptiale. Les noms des personnages sont les suivants : Αλεχσανδρος, Ηελενε, Τιμαδρα, Ευοπις, Ικαριος, Τυταρεος[4].

1. Duc de Luynes, *Description de quelques vases peints étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, pl. XXXIII. — *Monuments inédits de l'Institut arch.*, t. V, pl. XXXV. — *Élite des Mon. céramographiques*, t. I, pl. XLIV et XLV.

2. Gerhard, *Trinkschalen des Königl. Museums zu Berlin*, pl. X et XI. — Duc de Luynes, *l. cit.*, pl. XIX.

3. *Mon. inéd. de l'Inst. archéol.*, t. II, pl. XXIV.

4. Gerhard, *Trinkschalen und Gefässe des Königl. Museums zu Berlin*, pl. XI et XII. — Cf. mon *Catalogue de vases peints provenant des fouilles de l'Étrurie*, n° 130. Paris, 1837, in-8.

Dans les sujets que je viens de décrire domine encore le caractère de l'école archaïque. Les femmes, la plupart du temps, portent de longues tuniques doriennes. On se rappellera que Socrate, sculpteur dans sa jeunesse, avait représenté les Grâces entièrement vêtues. C'était l'usage du temps.

XXX.

Zeuxis et Parrhasius peignaient des figures isolées, des sujets de petite dimension, au lieu de ces vastes compositions que Polygnote et son école avaient produites, quoique par μεγάλα, expression dont se sert un auteur ancien[1], il ne faille pas entendre que Polygnote ne peignait que des objets de grandeur naturelle ou colossale[2]; car le célèbre artiste de Thasos a pu peindre des sujets d'une certaine étendue, mais avec des figures de moyenne ou de petite proportion. L'exécution des tableaux de Zeuxis et de Parrhasius était plus recherchée, plus fine, plus harmonieuse; ces deux artistes, qui florissaient au commencement du IVe siècle, 395 ans avant J.-C., savaient donner à la forme et au visage de leurs figures une expression particulière et individuelle. Nous retrouvons toutes ces qualités dans les vases de beau style, postérieurs au siècle de Périclès. On représente les formes juvéniles de préférence aux formes mâles et vigoureuses; les éphèbes n'ont souvent, pour tout vêtement, que la chlamyde, de même les femmes sont représentées ou entièrement nues ou, du moins, couvertes seulement de vêtements légers et souvent transparents. En général, l'emploi des vêtements est limité de manière à faire valoir les formes du corps, et non à les cacher; les plis roides et de pure convention ont disparu et les draperies suivent tous les mouvements du corps. La chevelure est traitée d'une manière conforme à la nature et on ne voit plus ces boucles, ces cheveux frisés dont les premiers exemples se retrouvent sur les monuments assyriens. Le caractère gracieux et quelque peu efféminé ne paraît pas seulement dans la forme du visage et du corps, mais aussi dans l'ensemble de la pose et dans les mouvements.

1. Ælian, *Var. hist.*, v, 3.
2. Voir Ch. Lenormant, *Mémoire sur les peintures que Polygnote avait exécutées dans la Lesché de Delphes*, p. 25.

C'est le génie attique qui pénètre de plus en plus dans les œuvres de l'art. Un grand nombre de scènes ou mythologiques ou familières montrent des éphèbes, à leur départ ou à leur arrivée, reçus par des jeunes filles qui leur versent à boire, ou bien des réunions de femmes; dans ces sortes de scènes, la modestie, la pudeur, l'honnêteté sont exprimées d'une manière charmante et tout à fait naïve. On peut citer, comme exemple, la belle coupe où sont représentés Codrus et plusieurs héros de l'Attique[1]. En voyant ces compositions pleines de noblesse, d'élégance et de simplicité, on songe involontairement aux bas-reliefs de la frise du Parthénon, en faisant toutefois la part de la différence qui existe entre ces admirables sculptures et des œuvres dues aux mains d'artistes d'un mérite très-inférieur.

XXXI.

A mesure que se développe et se perfectionne l'art, la peinture n'occupe plus qu'un espace restreint. Ainsi, sur des vases de grande dimension, c'est le col seul qui se trouve décoré de sujets peints avec le plus grand soin. On se contente d'orner l'intérieur des coupes de peintures délicates et soignées, tandis que l'extérieur est complétement négligé. Les petites assiettes plates, enrichies de peintures exécutées par Épictète, fournissent un nouvel exemple de ces compositions pleines de charme, réduites à un nombre limité de figures[2].

Comme échantillon du beau style du siècle de Périclès, je mets sous les yeux du lecteur les peintures qui décorent l'intérieur d'une délicieuse coupe du Musée Napoléon III.

On y voit le jeune Musée, Μοσαιος, qui prend une leçon de grammaire ou de chant de Linus, Λινος. Le poëte, assis sur un siége à dossier, développe, sur ses genoux, un grand rouleau de papyrus sur lequel sont tracés des caractères. Le jeune Musée, entièrement nu, est debout, la main droite appuyée sur la hanche et tenant dans la gauche des tablettes;

1. Em. Braun, *Die Schale des Kodros*, Berlin, 1843, in-folio.

2. Voir mon *Catalogue de vases peints provenant des fouilles de l'Étrurie*, nos 53, 117, 174, 175, 177, 178, 189. — Cf. mon travail sur les *Noms des fabricants et des dessinateurs de vases peints* dans la *Revue de philologie*, t. II, p. 411 et suiv.

il regarde avec attention le rouleau de papyrus à mesure que son maître le déploie ; derrière lui est une cassette qui renferme d'autres rouleaux.

L'extérieur de cette précieuse coupe est décoré de sujets gymnastiques[1].



MUSÉE ET LINUS.

C'est au siècle de Périclès ou à la première moitié du IVe siècle avant notre ère qu'appartiennent un grand nombre de ces belles amphores de Nola, qui font l'ornement des grandes collections, et dont je citerai ici quelques sujets.

Une des plus remarquables quoique des moins anciennes, comme l'indiquent les lettres longues H et Ω et l'emploi de la couleur blanche dans les inscriptions, est la célèbre amphore à anses cordées de la collection Pourtalès, où l'on voit le combat de Thésée contre l'amazone Hippolyte[2].

1. *Annales de l'Institut archéologique*, 1856, pl. XX.

2. Voir la Dissertation de Visconti imprimée dans le *Cabinet Pourtalès* de Panofka, où les peintures de ce vase sont gravées pl. XXXV et XXXVI. — Cf. Millin, *Monum. inéd.*, t. I, pl. XXXVI et *Vases peints*, t. I, pl. X et XI.

Le musée de Naples possède un grand nombre de ces amphores; il y en a de très-belles dans la collection de M. le duc de Blacas, dans celle de M. le duc de Luynes, aujourd'hui au Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale; la collection Durand en renfermait aussi une certaine quantité, ainsi que la collection Torrusio à Naples. Les peintures qui décorent ces sortes de vases, ainsi que certaines belles hydries, se distinguent par l'élégance du dessin, la simplicité de la composition et l'absence de tout détail superflu. On peut citer au musée de Naples, Jupiter et Ganymède, Ménélas poursuivant Hélène, Achille et Déidamie, Achille qui s'arme, Pluton et Proserpine, Jupiter et la Victoire, Orphée poursuivi par les Bacchantes; dans la collection de M. le duc de Blacas, le Jugement de Pâris, Jupiter et Sémélé, Neptune et Thésée, la Victoire de la tribu Acamantide, Minerve et les filles de Cécrops, Vulcain et Vénus; dans la collection de M. le duc de Luynes, Minerve et Cadmus ou Palamède, Apollon et Iréné, Apollon et Mercure, Apollon et Linus, Diane et Callisto, Térée et Procné, Neptune et Thésée, Neptune et Amymone, Éros armé, Thésée et Sinis, Jeune poëte poursuivi par une Harpyie; dans la collection Durand, vendue et dispersée en 1836, Jupiter et Sémélé, Apollon et Daphné, Éros poursuivant un lièvre, la dispute de Mercure et d'Apollon, Neptune et Amymone, Thésée combattant un des brigands de l'Attique, la mort d'Orphée, la Joueuse de flûte et la Crotaliste, Minerve armée de l'aplustre poursuivant une jeune fille, Minerve et Érichthonius; dans la collection Torrusio, Circé et un des compagnons d'Ulysse, changé en porc, Thésée prenant congé d'Égée, Apollon et Hyacinthe, Triptolème et Cérès, Ménélas poursuivant Hélène, Linus et Crotopus, Mars et Minerve, Neptune et Amymone, Achille et Patrocle, Victoire ailée et nue et un éphèbe[1].

L'amphore de Nola montrant Plutus et Hébé, décrite dans mon *Catalogue de la collection Durand*, sous le n° 201, est d'un style tout particulier et a été peint par un artiste habile qui avait conservé certaines traditions de l'école archaïque[2].

On connaît le fameux vase de la dernière nuit de Troie, conservé au musée de Naples. C'est une grande *hydrie* autour de laquelle se développe une composition dessinée dans un style admirable. Le premier groupe

1. Un grand nombre de ces amphores de Nola ont été publiées dans les *Monuments inédits de l'Institut archéologique*, dans les ouvrages de M. le duc de Luynes et de Panofka, dans l'*Élite des monuments céramographiques*. Pour ne pas multiplier les citations, j'indique seulement les sujets. Les vases de la collection Torrusio sont tous inédits et je ne crois pas qu'il en existe un catalogue imprimé. Les indications que je donne ici sont extraites de mes notes de voyage.

2. Ce vase inédit appartient à l'auteur.

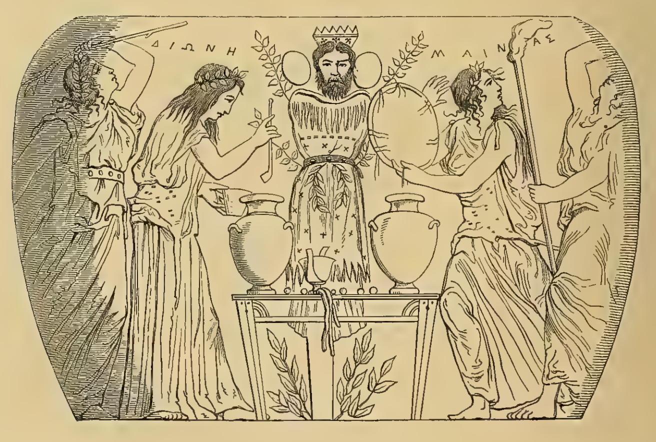
représente Énée, qui porte sur ses épaules son père Anchise; le jeune Ascagne marche devant. Puis, on voit Ajax qui a saisi Cassandre par les cheveux et la menace de son épée; la fille de Priam, figurée presque entièrement nue, s'est réfugiée auprès de la statue de Minerve qu'elle embrasse d'une main, tandis que de l'autre elle cherche à repousser son ennemi; ses regards sont tournés vers un Troyen étendu aux pieds d'Ajax; c'est probablement son amant Corœbus, qui vient de succomber sous les coups du fils d'Oïlée; la statue de la déesse est posée de manière qu'elle paraît protéger sa suppliante sous son bouclier, et menacer de sa lance celui qui veut l'outrager. Deux autres Troyennes, filles ou belles-filles de Priam, sont assises l'une au revers de l'autel de Minerve, l'autre sous un palmier; leurs mains placées sur leurs cheveux et toute leur attitude expriment la douleur et l'effroi; l'une est peut-être Andromaque à laquelle on vient d'arracher son fils; l'autre pourrait être Laodice ou Médesicaste, qui figuraient dans la composition de Polygnote à Delphes. On voit ensuite Priam assis sur l'autel de Jupiter Hercæus; il couvre sa tête de ses deux mains comme pour se garantir des coups de Pyrrhus qui s'avance l'épée levée pour lui abattre la tête. Sur les genoux du malheureux vieillard est étendu un enfant mort, Astyanax ou un autre de ses petits-fils. Puis, on reconnaît le cadavre de Politès, fils de Priam, étendu aux pieds de Pyrrhus. Suit un guerrier grec accroupi qui cherche à couvrir son corps de son bouclier pour parer le coup qu'une jeune femme furieuse va lui porter avec un joug ou un débris de meuble, dont elle s'est armée. Dans le dernier groupe, un guerrier saisit par le bras une femme assise devant lui qui paraît plongée dans la plus profonde douleur. C'est peut-être Ulysse qui veut emmener Hécube, devenue son esclave, ou bien un des fils de Thésée qui reconnaît sa grande mère Éthra. Un autre guerrier grec, plus jeune que le premier, est debout près de ce groupe, et près de lui est une jeune Troyenne accroupie[1].

A côté du célèbre vase de la destruction de Troie se place le fameux vase des Bacchantes, *stamnos* de Nola, conservé au musée de Naples et dont nous donnons ici la forme et le sujet principal.

Comme on le voit, il y a quatre bacchantes réunies autour du simulacre de Bacchus; l'idole est formée d'un tronc d'arbre sur lequel on a fixé une tête barbue, coiffée d'une espèce de modius; elle n'a pas de bras; des branches poussent au pied du tronc. Devant l'idole est placée une table chargée d'offrandes; au milieu est un canthare entre deux

1. *Museo Borbonico*, vol. XIV, t. XLI-XLIII. — Millin, *Vases peints*, t. I, pl. XXV et XXVI, et *Galerie myth.*, LXVIII, 608.





VASE DES BACCHANTES

(Musée de Naples).

autres vases plus grands et de la forme du *stamnos*. Une des bacchantes les plus rapprochées de la table fait résonner le tympanum; au dessus de sa tête on lit le nom de Μαινας. Sa compagne, désignée par le nom de Διωνη, se dispose à puiser du vin dans le *stamnos*, au moyen d'un cyathus qu'elle tient à la main: dans sa main gauche, elle porte un scyphus ou un cotyle qu'elle va remplir. Les deux autres bacchantes, placées aux extrémités du tableau, sont en proie à l'effervescence bachique; la tête renversée en arrière, elles sont animées de toute l'ardeur orgiaque. L'une tient un thyrse, l'autre un flambeau allumé.

Au revers sont représentées quatre autres bacchantes qui se livrent au plaisir de la danse; dans le champ, on lit les noms de Θαλεια et de Χορεια [1].

XXXII.

Maintenant tout ce qui est grand, élevé, vigoureux, tend à s'effacer de plus en plus et les efforts des artistes se porteront vers les sujets gracieux. Il est vrai que l'art, chez les Grecs, a pu se maintenir pendant nombre d'années pur et beau jusqu'à ce que le luxe eût envahi le pays et affaibli le sentiment élevé qui, jusque-là, avait guidé les artistes. On commença à employer la couleur blanche, en même temps que le rouge violacé pour les détails et les accessoires; les inscriptions sont également tracées en blanc, ce qui doit faire placer ces sortes de produits céramographiques au quatrième siècle. En général, les couleurs sont encore employées avec une grande sobriété. C'est la teinte rougeâtre de la terre, légèrement colorée, qui domine; la pureté des lignes, la simplicité, la réserve dans les ornements décoratifs font le mérite de ces peintures. La négligence visible avec laquelle la plupart des revers sont traités fait penser que les vases, ainsi décorés, étaient destinés à être placés de façon à n'être vus que d'un seul côté.

1. *Museo Borbonico*, vol. XII, t. XXI-XXIII.

XXXIII.

Je dois parler ici des vases à fond blanc. Ces vases, faits d'argile, d'un ton rougeâtre, ont été enduits d'une couverte blanche, faite avec du kaolin ou de la terre de pipe soigneusement polie; les dessins consistent, la plupart du temps, en simples traits noirs, bruns ou rouges. Quelquefois des couleurs vives, comme le bleu, le violet, le rouge, le brun, le jaune relèvent ces dessins; des ornements dorés les enrichissent aussi quelquefois [1]. Le plus grand nombre de ces vases sont des lécythus de fabrique athénienne; quelques vases de cette espèce appartiennent aussi aux fabriques de l'Italie méridionale. Il est à remarquer que la sculpture chryséléphantine a quelque rapport avec les sujets peints dans l'intérieur des belles coupes que j'ai décrites dans un précédent article [2], où l'or s'allie d'une manière sobre à de simples traits ou à quelques couleurs tendres qui rappellent, en quelque sorte, les diverses teintes que l'or pouvait recevoir dans la sculpture chryséléphantine, procédé dont s'est servi Simart dans la restitution de la Minerve du Parthénon, commandée par M. le duc de Luynes [3], et, avant lui, Quatremère de Quincy [4]. L'extérieur de ces coupes à figures rouges sur fond noir annonce, la plupart du temps, un travail assez ancien. Aussi je ne crois pas me tromper en faisant remonter au ve siècle ou au commencement du IVe le cratère du musée du Vatican où est représentée la naissance de Bacchus [5], la coupe de l'enlèvement d'Europe, trouvée à Égine et conservée à la Pinacothèque de Munich [6], la coupe de la toilette d'Anésidora [7], et en général tous les beaux vases de cette espèce que nous connaissons [8].

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1863, p. 260.
2. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1863, *ibid.*
3. Voir un article de M. de Calonne dans la *Revue contemporaine* du 30 septembre 1855. — Comparez Fr. Lenormant, *Gazette des Beaux-Arts*, novemb. et décemb. 1860.
4. *Jupiter Olympien.*
5. *Museum Etruscum Gregorianum*, II, tab. XXVI.
6. Otto Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung in der Pinakothek zu München*, n° 208.
7. *Élite des monuments céramographiques*, t. III, pl. XLIV.
8. Voir un article que j'ai publié dans la *Revue archéologique*, janvier 1863.

XXXIV.

J'ai dit plus haut[1] que Cimon de Cléones passait pour avoir, le premier, introduit les têtes de face et de trois quarts dans la peinture. Quelques années après, les têtes de face furent adoptées dans un grand nombre de villes grecques pour type de la monnaie. On connaît les admirables tétradrachmes d'Amphipolis[2] et ceux de Clazomène avec le nom du graveur Théodote[3] où paraît la tête d'Apollon, le médaillon de Syracuse avec la signature de Cimon et la tête de la nymphe Aréthuse[4], et une foule d'autres pièces frappées dans diverses villes d'Europe et d'Asie. M. le duc de Luynes[5] a fixé l'époque approximative de l'émission de ces pièces au temps d'Alexandre, tyran de Pherae, qui, vers le milieu du IVe siècle, fit frapper un beau tétradrachme sur lequel paraît la tête de Diane vue de trois quarts[6]. Mais les têtes de face paraissent déjà sur les monnaies de Pharnabaze qui joua un grand rôle, comme satrape du roi de Perse, de l'an 413 à l'an 374 avant J.-C[7].

Maintenant que nous savons vers quelle époque les têtes de trois quarts ou de face eurent une grande vogue en Grèce, il nous sera permis de considérer les vases peints, où l'artiste a cherché à introduire des personnages vus de face, comme appartenant au IVe siècle avant notre ère ou à une époque postérieure. Les splendides publications de la *Commission impériale d'archéologie de Saint-Pétersbourg* viennent de livrer à la connaissance du public une série de vases merveilleux, sous le rapport du style et de l'ornementation. Dans les belles compositions dont ces vases sont décorés paraissent plusieurs personnages vus de face ou de trois quarts. Il semblerait qu'on ait cherché à multiplier les personnages

1. *Supra,* p. 406.
2. *Revue numismatique,* 1864, pl. IV.
3. *Mon. inéd. de l'Inst. archéolog.*, t. III, pl. XXXV, nos 25 et 26. — *Gazette des Beaux-Arts*, oct. 1863, p. 338.
4. Mionnet, pl. LXVII, n° 4. — Cf. Raoul-Rochette, *Lettre à M. Schorn,* 2e édition, p. 86.
5. *Annales de l'Institut archéolog.*, t. XIII, 1841, p. 158.
6. *Numismatic Chronicle,* 1845, vol. VII, p. 110. — *Revue numismat.,* 1859, pl. III, n° 1.
7. Duc de Luynes, *Numismatique des Satrapies,* pl. I, nos 2 — 4.

de face. Ces magnifiques produits de l'art céramographique ont tous été trouvés dans des tombeaux de Kertch, l'ancienne Panticapée, où l'on a découvert, depuis quelques années, tant de richesses archéologiques[1].

Voici l'indication de quelques-unes de ces merveilleuses peintures, où les couleurs variées et l'or rivalisent pour rehausser les dessins.

Nous trouvons d'abord (pl. I, 1859) le vase de la naissance d'Iacchus où nous voyons représentés de face non-seulement Jupiter et Cérès, mais encore Mercure, Minerve, Écho, Hécate et une autre femme qui paraît personnifier Éleusis. Au revers (pl. II), l'artiste n'a peint qu'une seule figure de profil, tandis que tous les autres personnages, Cérès, Coré, Plutus, Éros, Vénus, Pitho, Bacchus, Triptolème, Hercule et le dadouque sont représentés de face.

A côté de ce vase, qui a la forme de la *péliké*, se range un autre vase de la même forme et non moins remarquable, et dont le sujet a été désigné par M. Stephani sous les noms d'Admète et d'Alceste (pl. II, 1860). Au centre de la composition paraît Jupiter assis, vu de trois quarts, figure magnifique, d'une beauté hors ligne et où le souverain de l'Olympe est représenté avec toute la majesté qui convient à son rang et à sa puissance. Je ne dirai rien de la composition; car le sujet offre certaines difficultés, et ce n'est pas la place ici d'insérer une dissertation.

Un couvercle de lécané (pl. I, 1860) montre le groupe érotique de Vénus et d'Adonis de face, au milieu d'une réunion de jeunes filles occupées des soins de leur toilette.

Je citerai encore l'aryballe de l'enlèvement d'Hélène (pl. V, 1861) et l'hydrie où Pâris et Hélène sont figurés ensemble (même planche). Dans ces deux ravissantes compositions, Hélène, presque entièrement nue, est vue de face.

Maintenant, quant à l'époque où ces précieux vases ont pu être fabriqués, je n'hésite nullement à les attribuer, comme l'a fait d'ailleurs M. Stephani[2], à la première moitié du IVe siècle avant notre ère, vers le temps de la prépondérance des Thébains, et ceci s'accorde avec le style des peintures et avec une remarque fort importante de Charles Lenormant[3]: c'est que les vases sur lesquels les groupes de figures se promènent à

1. Voir le bel ouvrage : *Antiquités du Bosphore cimmérien*, publié par les soins du gouvernement russe. Saint-Pétersbourg, 1854, 2 vol. in-folio.

2. *Compte rendu de la Commission impériale d'archéologie de Saint-Pétersbourg*, 1859, p. 33.

3. *Mémoire sur les peintures que Polygnote avait exécutées dans la Lesché de Delphes*, p. 28 et 29.

travers toute la surface, sans aucun souci des règles de la perspective, appartiennent, sans exception, à une époque qui ne peut guère être antérieure au règne d'Alexandre; les plus anciens, ajoute l'habile archéologue, ne remontent pas au delà du temps d'Épaminondas. On le voit, j'arrive aux mêmes conclusions.

XXXV.

L'époque qui vit paraître ces vases enrichis de couleurs et de dorures fut aussi celle où l'on multiplia la variété des formes. Les plus curieuses sont les *rhytons* à têtes d'animaux, modelées avec le plus grand soin [1]. Les peintures qui décorent le col de ces sortes de vases n'y servent que d'ornement secondaire. Elles appartiennent, la plupart, à l'époque de la décadence de l'art céramographique; cependant, on en connaît, d'un style élevé et d'une grande finesse, par exemple le rhyton du musée de Naples portant la signature de Didyme, Διδυμος εποιεσεν [2]. Quoique la majeure partie des rhytons ait été trouvée dans l'Italie méridionale, on en a découvert également dans les tombes de Vulci et même à Athènes [3]. Dans cette classe entrent toutes les têtes ou simples ou doubles, ayant été modelées pour faire des vases, toutes les formes singulières, bizarres et variées à l'infini. C'est ainsi que par l'exagération des formes, le luxe des ornements et des couleurs, l'art abandonnant la grandeur et la simplicité, après avoir atteint un degré de perfection et d'élégance qui n'a jamais été égalé, arriva, non tout d'un coup mais par degrés, à la décadence.

Le musée Napoléon III possède une des plus belles collections de rhytons qui existe. Citer ici la double tête d'Aréthuse et d'Alphée, c'est signaler une des plus belles œuvres de la plastique des Grecs. Ce monument appartient, sans conteste, à la plus belle et la plus florissante époque de l'art. Vue de profil, la tête de la nymphe Aréthuse rappelle les magnifiques médaillons gravés par Cimon et Événète pour la ville de Syracuse.

1. Voir Panofka, *Die Griechische Trinkhörner und ihre Verzierungen*, Berlin, 1851, in-4.

2. *Museo Borbonico*, V, tav. xx, 1. — Inghirami, *Vasi fittili*, tav. cxviii. — Panofka, *Trinkhörner*, pl. ii, 1.

3. Stackelberg, *Die Græber der Hellenen*, pl. xxv.

Ces deux artistes vivaient vers l'époque de Denys le Tyran (406-367)[1]; les coins monétaires gravés par ces artistes sont, comme on sait, les chefs-d'œuvre de l'art et de la gravure sur métaux.

A côté de la collection Campana, qui forme aujourd'hui le musée Napoléon III, on peut citer deux autres collections de rhytons comme renfermant les objets les plus rares et les plus variés en ce genre; ce sont, à Naples, la collection Sant'Angelo, et, à Paris, celle de M. le vicomte de Janzé.

J. DE WITTE.

1. Voir: duc de Luynes, *Rev. numismat.*, 1843, p. 8. — Raoul-Rochette, *Lettre à M. Schorn, sur les artistes de l'antiquité,* 2e édition, p. 86 et 87.

(La suite prochainement.)



L'ART DE LA RELIURE

EN FRANCE[1]

XVII.



Nous avons parlé de quelques mystères des reliures. Leur histoire en a d'autres encore. Plus d'un livre cache le sien. Les plus forts héraldistes, s'ils ne sont en même temps bibliophiles, perdent leur savoir à tâcher de déchiffrer les marques de certains volumes.

Ils n'ont sans doute pas grand'peine à deviner qu'un livre en maroquin rouge, sur lequel est gravée en or une *couleuvre* grimpante, vient de la bibliothèque de Colbert, dont le *coluber* était l'emblème parlant; qu'un autre en veau uni avec un *écureuil* sur les plats, et la devise *quò non ascendam?* appartint à la bibliothèque particulière de Fouquet; que des *aiglons d'or* avec la devise : *Dieu aide au premier baron chrétien,* désigne les Montmorency; des *fasces d'or* sur un manteau ducal, les d'Harcourt; trois *molettes d'or sous un lion passant,* le maréchal de Villars; une *tige de lis,* les d'Ormesson; des *levrettes,* les Nicolaï; un *écu losangé et cantonné d'hermine,* les Lamoignon ; des *chevrons* et des *croissants,* les Molé; un *damier,* les Coislin; un *lion passant sur champ étoilé,*

1. Voir la *Gazette* du 1er juillet 1862, du 1er août, du 1er septembre et du 1er novembre 1863.

les Montmorin de Saint-Hérem ; *quatre aiglons éployés*, les La Trémoille: des *doloires d'or*, les Croï ; des *roses*, le prince d'Aremberg ; des *plaques*, le prince d'Isenghien, dont la magnifique bibliothèque a laissé si peu de trace ; une *croix d'or* sur beau maroquin, le maréchal de Castries ; et même que la double croix de Lorraine sur le dos et aux angles d'un volume indique qu'il vient de la bibliothèque de Stanislas, à Lunéville ; mais auprès de ces blasons si faciles à reconnaître, il en est qui sont de véritables énigmes.

Même les habiles ne devinent pas à première vue, par exemple, qu'un *écu losangé, entouré d'une couronne de fleurs, sur manteau d'hermine*, indique qu'un livre appartint à la duchesse d'Aiguillon. Ils seraient même tentés de croire que ce sont de fausses armoiries et même maladroitement fausses, car l'écu losangé spécial aux femmes ne semble pouvoir s'accorder avec le manteau d'hermine, insigne de la pairie ; c'est cependant un blason authentique. Il suffit pour l'expliquer de savoir que la duchesse d'Aiguillon était *pairesse* de France.

Si l'on trouve sur des volumes reliés à la janséniste en beau maroquin rouge des *masses d'armes croisées*, on devine aisément que ces volumes ont appartenu à quelqu'un de la famille des Gondi ; mais voit-on une couronne ducale surmonter et la cordelière des veuves entourer l'écusson, la difficulté d'attribution commence. Il n'y a qu'un bibliophile expert qui pourra vous dire que ces livres viennent de chez la duchesse de Lesdiguières, en son nom Paule de Gondi. Ce bibliophile, en effet, s'il mérite son titre, doit savoir que la noble veuve possédait une magnifique bibliothèque en son hôtel de la rue de la Cerisaie. La même énigme se présente pour les volumes à l'écusson compliqué où les *armes des Verrue sont accolées à celles des Luynes, reliées par une cordelière*, et surmontées du mot *Meudon*. Si l'on ignore que madame de Verrue, cette *dame de volupté* et d'esprit, dont Saint-Simon a si vivement raconté les aventures, possédait une très-riche bibliothèque, moitié à Paris, dans son hôtel de la rue du Cherche-Midi, et moitié à Meudon, son séjour favori [1], on ne devinera pas.

Les armoiries de femmes sont toujours un embarras d'explication. Il n'est pas jusqu'à l'écu losangé aux fleurs de lis, gravé tantôt en or, tantôt en argent sur les livres de Mesdames de France à Bellevue, qui ne soit pas reconnu toujours du premier coup d'œil.

Les armoiries de convention, et les armes parlantes que les amateurs d'autrefois mirent souvent sur leurs livres, de préférence à leur vrai bla-

1. Gabriel Martin fit le *Catalogue* de sa vente, 1757, in-8.

son, quand ils en avaient un, sont les plus indéchiffrables de ces énigmes de la bibliomanie. On devine sans beaucoup de peine les *sardines d'or* appliquées sur les coins, le dos et le plat des livres de M. de Sartine, et le *papillon d'or* qui voltige sur les volumes presque tous relatifs au théâtre qu'avait réunis M. Papillon de la Ferté, directeur des *Menus*; mais on comprend moins aisément à première vue : la *tête de nègre* avec un *raisin noir* que M. Lenoir s'était donnés pour armes parlantes; les *trois daims* des Trudaine, et les *hures* de M. Hue de Miroménil. Les *abeilles d'or* avec cette devise autour de leur ruche : *Piccola. Si. Ma. Fa. Pur. Gravi. La. ferite* (je suis petite mais je fais pourtant de graves blessures), dont la duchesse du Maine avait fait orner les livres de sa bibliothèque à Sceaux, sont un de ces emblèmes de fantaisie dont j'ai déjà parlé, et qui laissent souvent chercher longtemps leur sens. Il faut, pour s'expliquer celui-ci, savoir que le 11 juin 1703 la duchesse avait fondé à Sceaux l'ordre galant et littéraire de la Mouche à miel[1].

Les armoiries semblables ou presque pareilles qui se voient sur les volumes d'amateurs différents donnent lieu à des confusions qu'il est difficile d'éviter. Ainsi, j'ai vu des gens prendre un livre ayant appartenu à quelqu'un des Godefroy pour un volume de la bibliothèque de M. de Miroménil, parce qu'il y a des *hures* sur les uns comme sur les autres; croire qu'un volume des Rostaing, à la *roue d'or*, avait appartenu à Bossuet, parce qu'ils savaient que celui-ci avait des roues dans ses armes; confondre les *trois têtes* des livres de M. de Machault avec celles qui figurent sur les volumes bien autrement recherchés de Girardot de Préfond ; et trompés sur le nombre, attribuer un livre de la bibliothèque du marquis de Villette à celle de madame de Pompadour, sans se rappeler que la marquise n'avait que *trois tours* dans ses armes, et non *six* comme le marquis.

En se trompant ainsi sur la provenance d'un livre, on peut du même coup s'abuser étrangement sur sa valeur. Il n'en est pas un, par exemple, à la marque de M. de Villette, qui vaille à beaucoup près le moindre de ceux qui ont appartenu à madame de Pompadour. Choisis avec goût, habillés avec soin par Biziaux[2] qui relia plus tard pour Beaumarchais[3],

1. *Mém.* de madame de Staal, édit. Collin, t. I, p. 129.

2. Sur un *Manuscrit* de la fin du xve siècle, relié en maroquin rouge, avec dentelles et doublure de tabis, qui appartint plus tard au marquis de Blandfort, et fut payé l'année dernière 740 francs à la vente Libri, on lisait au commencement cette note imprimée : « Relié par Bisiaux, rue du Foin-Saint-Jacques, n° 32. »

3. V. l'extrait d'une lettre de lui, en 1791, *Catal. des Autogr.* de M. Renouard, p. 6, n° 40.

les livres de la bibliothèque de la marquise sont tous fort recherchés. Quelques-uns portent une inscription qui fait sourire quand on pense à la favorite qui les posséda la première. On lit au-dessus de ses armes : *Menus plaisirs du Roi!* C'est un souvenir de leur passage dans cet établissement, où fut portée, après la mort de madame de Pompadour, une partie de sa bibliothèque.

Si la marquise paraît bien frivole pour avoir eu beaucoup et de bons livres, quelques poëtes semblent bien pauvres pour en avoir eu de beaux. Ils en possédèrent cependant.

De ce nombre est Guillaume Colletet, avec qui nous allons revenir un instant au XVII[e] siècle. Oui, lui aussi, malgré sa médiocre fortune, il sut, dans sa ronsardique demeure du quartier Saint-Victor, rassembler quantité de fort beaux livres, d'une bonne et élégante reliure, qu'il marquait tous sur la garde d'un certain chiffre, lui rappelant à première vue le prix que lui avait coûté l'ouvrage, le jour où il l'avait acheté. Son fils, ce pauvre François Colletet, dont la misère trop réelle tant qu'il vécut se fût bien passée d'être impitoyablement immortalisée par Boileau, a parlé avec une poignante émotion de ces livres de son père, seul bien qu'il enviât peut-être dans son héritage, et qu'il dut se voir arracher comme le reste.

C'est au sujet du *chiffre* dont je viens de faire mention qu'il a dit un mot de ces livres si recherchés : « Ils sont tous marqués de la sorte, dit-il, et j'en ai même appris le secret à quelques-uns lorsque sa bibliothèque fut vendue, vente qui tire presque des larmes de mes yeux et des soupirs de ma bouche toutes les fois que j'y pense... »

Patru, qui lui du moins, après une vie pauvre, n'a pas comme Colletet laissé un nom moqué, possédait aussi beaucoup de très-bons livres. On sait leur histoire, toute à l'honneur de Boileau, qui, voyant s'accroître sa détresse, lui donna la somme que valait sa bibliothèque, et ne lui en laissa pas moins la jouissance viagère. Patru aimait trop les livres pour ne pas désirer qu'ils fussent bien reliés, mais il était trop pauvre pour payer bien exactement cette dépense. Il devait, j'en suis sûr, avoir sur la conscience quelque retard de payement avec son relieur. Je crois avoir deviné qu'un jour il l'en dédommagea. Pour payer de ses gages Richelet, qui avait été longtemps son secrétaire, il s'était mis à la rude tâche du *Dictionnaire* que celui-ci signa seul de son nom. D'autres, comme Bouhours, y travaillaient aussi pour le seul plaisir de se citer dans les exemples qu'ils ajoutaient à chaque mot. C'est une lettre écrite à Maucroix par Patru [1], qui nous renseigne sur ces procédés de collaboration

1. Elle est du 4 avril 1677. D'Olivet l'a publiée.

qu'on croirait d'invention plus moderne. Dans les *mots* dont la rédaction échut à Patru, je suppose fort que se trouva le mot *relieur*. Richelet, moins amateur de livres, dut le lui céder de droit, et il n'y a pas le moindre doute qu'alors aussi Patru ne manqua pas l'occasion de se faire pardonner ses retards de débiteur par une petite réclame au profit de l'ouvrier qui travaillait pour lui. Voici la petite mention flatteuse qui termine l'article : « Oudan est un des meilleurs relieurs de tout Paris. » Or, de cet Oudan, pas un mot nulle part ailleurs. Je n'affirme pas la vérité de l'anecdote, mais je réponds de sa vraisemblance.

Quelques noms de relieurs de ce temps-là ne nous sont parvenus que grâce à de petites indiscrétions de cette espèce, que je crois moins intéressées, pourtant. Par une lettre de Montreuil, qui se vante d'avoir un assez grand nombre de livres, la plupart dans cette sombre reliure janséniste dont notre Capé a si bien retrouvé la sévère élégance, le nom de Michon, qui, à ce qu'il paraît, comptait parmi les bons ouvriers de ce temps-là, nous a été appris pour la première fois : « J'ay, dit Montreuil[1], icy ou à Paris, six cents volumes que Michon m'a reliez en marroquin noir et rouge. »

Un ouvrage, où d'ailleurs nous nous attendions davantage à trouver des renseignements, le *Livre commode des adresses*, publié par l'apothicaire Blegny, sous le pseudonyme d'Abraham du Pradel, nous a donné quelques noms de relieurs célèbres en 1690 : Bernache, que nous n'avions pas trouvé cité autre part ; Denis Nyon, qui nous était connu par l'édit de 1686, comme l'un des gardes de la nouvelle corporation de relieurs-doreurs ; Éloy Levasseur, cité par le même édit avec la même qualité. C'était, d'après La Caille [2], le plus habile relieur de ce temps-là. Cependant quelques lignes du *Longueruana*[3] nous apprennent que s'il avait perfectionné l'art de bien parer un livre, il n'avait pas, à ce qu'il paraît, celui de le rendre d'un usage très-commode. Le secret de ces reliures à la *grecque*, dont nous avons parlé au commencement, et qui permettaient d'ouvrir un livre jusqu'au fond, était alors perdu pour lui, comme sans doute pour les autres. Depuis on le retrouva, et le nouvel inventeur se fit breveter pour ce qu'il appela des reliures à *dos brisé*, qui ne sont autres, je le répète, que celles dont le procédé désappris par Levasseur et ses contemporains, était, comme vous l'allez voir, pratiqué au XVIe siècle chez les Estienne.

1. *Œuvres* de Montreuil, p. 300.
2. *Hist. de l'Imprimerie*, p. 287.
3. Page 86.

« J'ai, dit l'abbé de Longuerue, un *Trésor* d'Estienne qui a quelque chose d'unique; c'est que, relié en deux gros volumes..., il s'ouvre dès qu'on le met sur la table, jusqu'au fond, comme s'il n'avait que cinq ou six feuilles. Un de mes amis en voulut faire de même de la *Concordance*, de Calvasio; mais Levasseur, quoique le plus habile relieur de Paris. n'en put venir à bout, et lui gâta son livre [1]. »

De cela l'on peut conclure, comme au reste de l'examen de toutes les reliures du XVIIe siècle, que si, au point de vue de l'invention dans l'art, l'ouvrier d'alors avait une grande supériorité sur les nôtres, il leur était inférieur pour la partie matérielle et de métier, chose pourtant fort essentielle. La commodité dans l'usage continuel du livre en dépend; si elle manque, le livre ne pouvant plus être aisément manié, court risque de n'être qu'un objet de luxe inintelligent, le hochet d'une manie.

C'est ce qu'alors on voulait souvent qu'il fût : une chose de montre, voilà tout. La fastueuse reliure était pour un volume ce que la riche livrée était pour un laquais. Une fois bien habillé, on s'inquiétait peu qu'il fût ou non un utile et commode serviteur. Ce que dit Gui Patin quelque part, pour se moquer de je ne sais quel maniaque en adoration devant un livre, « relié en maroquin, lavé, réglé et à double tranchefile; » ce que dit aussi La Bruyère de ces bibliothèques qui ne sont, à vrai dire, que des *tanneries* où, dès l'escalier, « on tombe en faiblesse d'une odeur de maroquin noir, etc., » ne sont pas choses exagérées.

On pourrait, sans chercher beaucoup, trouver à les appliquer, dans toute leur vérité, aujourd'hui encore. Seulement, le bibliophile qui ne lit pas ses beaux livres n'aurait pas, comme alors, l'excuse de leur reliure magnifiquement incommode.

XVIII.

La vanité d'avoir des livres se doublait d'une autre qui l'activait encore. Ce n'est pas pour le livre même, mais pour le blason à faire richement graver sur sa reliure qu'il était acheté. N'était-ce pas, en effet,

1. Les relieurs de de Thou avaient le même talent. Nous avons vu relié en maroquin, à ses premières armes, chez M. Solar, un *Pline* in-8 de 1791 pages, dont la reliure avait toutes les qualités de souplesse et de commodité dont vient de parler l'abbé de Longuerue. Ce volume avait appartenu à Ballesdens.

flatteur de faire répéter deux ou trois mille fois sur des volumes fraîchement reliés un blason aussi fraîchement inventé, et de se persuader ainsi qu'il était vrai à force de le multiplier. Marin, président du parlement d'Aix, dont Mme de Grignan parle si souvent à sa mère, se trouvait un jour dans la bibliothèque d'un homme d'origine israélite, qui s'était gratifié d'armoiries d'autant plus anciennes. Il pouvait remonter jusqu'aux patriarches; il en usait. Marin, qui était homme d'esprit, dit avec malice en lorgnant l'écusson compliqué, et en feignant de n'y pouvoir rien distinguer : Qu'est-ce que cela? — Mes armes, répliqua l'autre. — Vrai! eh bien, j'aurais juré des caractères hébreux! »

Souvent on n'y mettait pas grands frais. On ne faisait parader cette apparence de noblesse que sur des apparences de livres. Les fausses bibliothèques, où il n'y avait de vrai que le dos des volumes, furent à la mode pendant plus d'un siècle, depuis le temps de Sauval, qui en a longuement parlé [1], jusqu'à Turgot, qui, lui du moins, avait trouvé moyen de mettre de l'esprit très-mordant sur chaque volume de la bibliothèque imaginaire qu'il s'était ainsi faite. Les livres n'y existaient que par le titre, mais ce titre était spirituel. Beaucoup de trop réels n'en pourraient pas donner autant [2].

Dans les bibliothèques d'apparat et de mode, où il entrait des volumes vrais, on avait souvent à regretter qu'ils ne fussent pas aussi chimériques que les autres. Ce n'était d'ordinaire que le rebut joliment paré des littératures de la galanterie ou des théâtres. Ceux-ci surtout fournissaient beaucoup. « Tous les poëtes de théâtre, écrit Louis Racine à son ami Chevaye de Nantes, le 3 avril 1749 [3], sont sûrs d'être imprimés et vendus, parce que nos jeunes financiers qui font des bibliothèques rassemblent tous les poëtes de théâtre, bons ou mauvais. Le théâtre de Danchet — on l'imprimait alors — fera nombre, comme bien d'autres. » Faire nombre, voilà le mot et le grand point. Il fallait quelque chose qui foisonnât et qui remplît, en ayant un bon aspect. Une fois la bibliothèque pleine et faisant bien au coup d'œil, on venait s'y mirer dans les reliures éclatantes et dans les armoiries étincelantes, puis on n'y regardait plus. Les vers si facilement engendrés par le mauvais carton et la détestable colle qui servaient alors pour les reliures [4] pouvaient s'installer dans ces livres,

1. *Antiquités de Paris*, t. I, p. 18-19.

2. Voir, sur cette fausse bibliothèque de Turgot, les *Souvenirs d'un Bibliophile*, par M. Tenant-Latour. Voir aussi pour une autre semblable : l'*Espion dévalisé*, p. 47.

3. *Correspond. littér. inédite de L. Racine*, 1858, in-8, p. 71.

4. La *Nouvelle bigarrure*, 1754, in-12, t. XIII, p. 156-158. — Les vers étaient

et s'en nourrir tout à leur aise : on ne les dérangeait pas. « On m'a demandé, dit d'Argenson, une inscription pour le cabinet des livres d'un homme qui ne lit jamais. J'ai proposé celle-ci : *Multi vocati, pauci lecti*, beaucoup d'appelés, peu de lus. »

La Bruyère n'a pas désigné, même par un pseudonyme, le maniaque dont il se moquait tout à l'heure, mais les *clefs* y ont suppléé. C'était un financier du nom de Morel, dont le descendant, M. Morel de Vindé, fut aussi bibliophile, mais avec une ardeur plus intelligente. Les *clefs* n'ont point parlé du relieur qui fournissait la splendide tannerie du premier Morel; je le regrette, c'est ce qui m'importait le plus ici. Pope y a mis plus de complaisance. Dans sa *Quatrième épître morale*, faisant une sortie du même genre, il oublie le nom de l'amateur, mais n'oublie pas celui du relieur : c'est de bon goût; d'autant que ce relieur ainsi nommé par lui est justement l'un de ceux que tout bibliophile, tout libraire, tout faiseur ou lecteur de Catalogue doit le plus tenir à connaître : c'est du Seuil[1].

fort à craindre dans ces bibliothèques de millionnaires, où l'on ne remuait jamais un volume. Ils redoutent le mouvement, mais ils restent et dévorent partout où il y a absence d'agitation et de bruit. Ils y vont comme dans un cimetière. Voilà pourquoi la plupart de ces bibliothèques immobiles des faux amateurs du dernier siècle ont été si profondément rongées. Le maroquin ne les préservait pas. Les cuirs odorants les auraient sauvés; ils n'étaient pas en usage. Scarron dans ses *Stances* à la Reine pour lui demander des livres (*Œuvres*, in-8, t. VII, p. 250), parle du *roussi* ou cuir de Russie, comme servant pour les reliures, mais ce n'était pas le même que nous connaissons, et il était d'ailleurs peu employé. Par une lettre du 31 mai 1823, que nous avons vue autographe, M. Mérimée père, alors directeur de l'École des beaux-arts, conseillait à M. Duchesne aîné de proposer à la Bibliothèque du Roi l'usage des cuirs odorants, si favorable à la conservation des livres, et que nous devrions adopter, ne fût-ce que pour imiter les Anglais, si engoués de ces sortes de reliures. On ne fit rien ou presque rien de ce conseil.

1. « Son cabinet, dit Pope, de quels auteurs est-il rempli? Milord est curieux en livres, mais non pas en auteurs. Il vous en fait parcourir tous les dos, chacun avec la date de leur publication. C'est Alde qui a imprimé ceux-ci, et *du Seuil* qui a relié ceux-là. Admirez ces livres de vélin ou ces livres de bois magnifiquement décorés : Pour l'usage que milord en fait, ces derniers sont aussi bons que les autres. » On voit par ce dernier trait que les fausses bibliothèques étaient à la mode en Angleterre, comme chez nous. Les vrais amateurs n'y manquaient pas non plus. Locke était du nombre. On le voit dans ses lettres faire mainte recommandation pour les reliures de sa bibliothèque : il faut que celle-ci soit en veau, cette autre en maroquin; pour ce livre dorez les tranches; pour cet autre mettez, ce qui ne fut jamais fort en usage en Angleterre, mettez le titre sur le dos, etc. Il savait qu'on pouvait rire de ce goût si déclaré pour les belles reliures, et il écrivait : « J'aime mieux qu'à cet égard on me reproche trop de luxe qu'une indifférence fâcheuse. »

Si vous n'êtes pas un peu amateur, ce nom ne vous dira rien sans doute ; mais si vous l'êtes, au contraire, que ne vous rappellera-t-il pas de magnifiques reliures en maroquin de toutes nuances, à filets et surtout à encadrements d'un goût parfait, dont nos relieurs modernes lui ont repris la disposition et le dessin, sans cesser de lui en faire honneur! Tous les traducteurs et commentateurs de Pope mettent en note au bas du passage dont j'ai parlé, que du Seuil était « le relieur de Paris le plus fameux et le plus habile. » Ils auraient dû ajouter que cette habileté qu'ils vantent, du Seuil ne l'exerçait pourtant qu'en amateur. Il n'était pas relieur de profession, il était prêtre. Charles Nodier, qui faisait tous ses charmants articles d'après d'anciennes lectures vaguement rappelées, a dit dans l'un de ceux qu'il écrivit sur la reliure : « On croit que du Seuil était un ecclésiastique du diocèse de Paris. » *On croit* n'est pas assez dire ; il est certain que du Seuil était abbé ; dans quel diocèse ? C'est la seule question à résoudre ; mais celui de Paris, comme le veut Nodier, semble le plus probable. Du Seuil ne nous est connu d'une façon certaine que par le *Catalogue* de cette magnifique bibliothèque du comte Loménie de Brienne, qui, de l'aveu de son propriétaire, avait coûté au moins 80,000 livres[1]. On n'y voyait que des volumes à ses armes, en maroquin rouge, à tranche dorée et à compartiment[2]. Son fils, à qui il la laissa, la fit porter à Londres, où elle fut impitoyablement vendue chez James Woodman, le 24 avril 1724. La vente se fit avec un grand retentissement. C'est même par là, sans doute, que le nom de du Seuil arriva jusqu'à Pope. D'après ce qu'on lit dans l'avertissement du *Catalogue*, plusieurs centaines de ces volumes livrés aux enchères « avaient été *récemment* couverts en maroquin par M. l'abbé du Seuil. » Et plusieurs, en effet, portaient cette mention : *Corio turcico compactum per abbatem du Seuil* ; ou celle-ci, lorsque le livre était en français : *Relié en maroquin par l'abbé du Seuil.*

Les Anglais étaient friands de nos reliures. Un de leurs plus fins amateurs, milord Kenelm Digby, l'avait prouvé[3]. Quand sa fidélité à

1. *Mémoires inédits de Louis-Henri de Loménie, comte de Brienne,* 1828, in-8, t. II, p. 235.

2. Ces volumes aux armes de Brienne, qui sont d'incontestables spécimens des reliures de du Seuil, se présentent rarement dans les ventes. Nous en avons vu un en 1854, chez le libraire Potier.

3. Pour ce singulier Digby, par qui semble avoir commencé chez nous la série *des excentriques* Anglais, voir les *Historiettes* de Tallemant, édit. à Paris, t. VII, p. 476, 478, et la lettre du 28 janvier 1685, où madame de Sévigné conseille à sa fille la *divine* poudre de *sympathie,* qui était une des *magies* de milord.

Charles Ier l'eut exilé en France, il se consola par mille fantaisies intelligentes, et notamment en faisant relier ses livres par le Gascon qui, du reste, ne lui ménagea pas la consolation : ses reliures pour Digby sont de ses plus exquises[1]. Le retour de Charles II à Londres entraîna celui du milord qui, toujours fidèle, y mit tant d'empressement qu'il oublia ses livres en France. Ils y sont restés, car le pauvre Digby mourut en 1665, avant d'avoir eu le temps de les faire venir en Angleterre. La bibliothèque impériale en possède un grand nombre, qui ne sont pas sa moindre richesse.

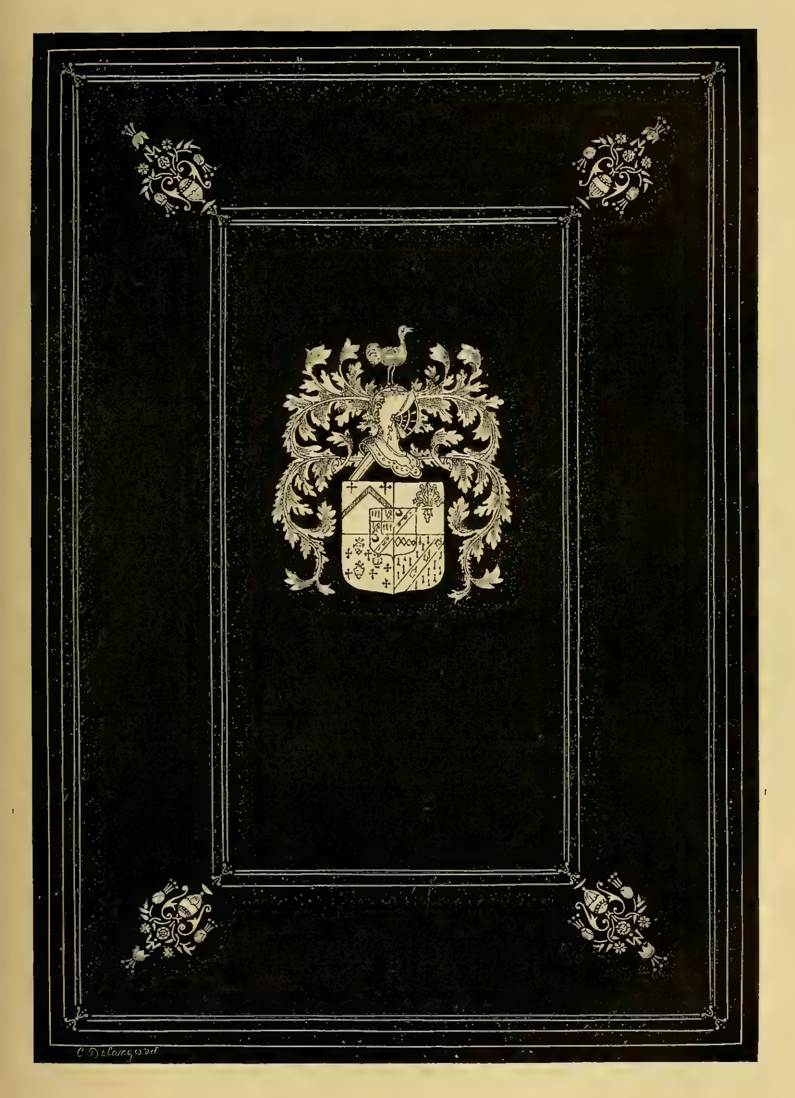
Le peu qu'il avait emporté avec lui aurait pu suffire pour donner aux bibliomanes anglais le goût des reliures du Gascon, comme les livres de M. de Brienne suffirent plus tard pour leur inspirer une très-vive admiration des reliures de l'abbé du Seuil. Ce que nous avons dit tout à l'heure de ce relieur singulier est tout ce qu'on en sait.

Sans cela même son nom, je crois, ne serait pas connu. On s'étonnera de voir un abbé qui reliât des livres. A l'époque dont il s'agit, ce n'est pourtant pas fort surprenant. Les gens de loisir, et les abbés, comme du Seuil, étaient du nombre, se donnaient volontiers de petits métiers agréables pour occuper leur temps et se procurer les moyens de vivre un peu mieux qu'avec le seul produit de leurs messes. Il y aurait tout un traité à faire sur ces abbés industriels, pendant la Régence et sous Louis XV. Le métier élégant et propret de relieur était tout naturellement du nombre, et il faut tenir compte à du Seuil de l'avoir préféré à beaucoup d'autres. Des gens du meilleur monde, qui n'en avaient besoin que pour s'amuser, l'adoptèrent comme passe-temps; ainsi l'ami de Jean-Jacques, Caperonnier de Gauffecourt, qui non-seulement s'était fait imprimeur, mais relieur, dans sa maison de campagne de Montbrillant, à deux pas de Genève[2]. Le petit volume de Levesque de Pouilly, *Réflexions critiques sur les sentiments agréables*, fut ainsi imprimé puis relié par lui en maroquin citron. Ce dernier talent lui était le plus cher. Après y avoir mis son plaisir, il voulut en donner leçon. Trois ans avant sa mort, en 1763, « pour faire, comme dit sa préface, usage de sa vieillesse et de son heureuse oisiveté, » il écrivit un *Traité de la Reliure des livres*, et l'imprima lui-même en 72 pages in-12 à vingt-cinq exemplaires[3], qui tous aussi furent reliés de ses mains. Gauf-

1. On y trouve en *tranchefile* les fils métalliques alternés avec les fils de soie qui sont l'indice qu'une reliure est du Gascon.

2. Brunet, *Manuel*, dernière édition, t. III, p. 1036.

3. Nodier dit à 12 seulement, *Mélanges d'une petite bibliothèque*, p. 307.



RELIURE EN MAROQUIN ROUGE FAITE PAR LE GASCON

Aux armes de lord Digby, pour la traduction latine d'Aristote, imprimée à Venise, chez les Junte, en 1552, petit in folio

fecourt voulait l'exemple après le précepte. Ayant dit comment il fallait relier, il prouvait qu'il reliait bien; mais sa preuve n'est pas fort bonne. L'inexpérience se fait sentir dans le travail : les filets sont poussés d'une main mal sûre, le titre est mal disposé, les marges mal rognées. Enfin, comme plus tard Lesné, qui se fit le poëte de la reliure, Gauffecourt, qui s'en était fait le théoricien, n'était pas un bon relieur.

D'autres amateurs firent mieux que lui. Ce fut, il est vrai, quand l'obligation d'une pratique plus assidue leur eut été imposée par le besoin. Je parle des émigrés, qui, relieurs d'agrément avant la révolution, furent relieurs par nécessité pendant leur exil à Londres [1]. Le comte de Caumont, qui en juin 1798 était établi au n° 3 de Portland-Street, fut le plus habile. Le petit-fils du maréchal de Feuquière s'était fait cordonnier, le comte de Clermont-Lodève était libraire, le vicomte Gauthier de Brécy était bibliothécaire d'un riche amateur anglais; lui, comte de Caumont, il reliait. « Je l'ai, dit M. de Brécy dans ses *Mémoires* [2], employé plus d'une fois aux compte et frais de M. Symmons, pour des livres que je lui donnais à relier. » L'abbé Delille, pendant son séjour à Londres, lui confia un exemplaire de son poëme des *Jardins*, que le comte lui rendit très-magnifiquement vêtu. Le prix de ce bel habit était de vingt-quatre louis! Pour l'abbé, qui s'habillait lui-même alors à moins de frais, c'était beaucoup. Du reste on ne le pressait pas de payer. Il revint peu de temps après, et tirant un exemplaire de son poëme de la *Pitié*, qu'un autre noble émigré venait d'imprimer, il pria M. de Caumont d'en écouter quelques vers. C'était l'endroit où il est parlé de la duchesse qui fait des modes, du guerrier qui a pris le rabot d'Émile, etc. M. de Caumont, sentant l'allusion, était attendri. Ce fut bien mieux encore quand l'abbé, donnant à sa voix une plus vive expression, s'écria :

Que dis-je? ce poëme où je peins vos misères
Doit le jour à des mains noblement mercenaires;
De son vêtement d'or un Caumont l'embellit,
Et de son luxe heureux mon art s'enorgueillit [3].

Le pauvre comte était touché jusqu'aux larmes. Il embrassa l'abbé,

1. Voir sur ces émigrés qui se firent libraires ou relieurs, le *Bulletin du Bibliophile*, année 1848, p. 861.

2. *Mémoires véridiques et ingénus de la vie privée d'un homme de bien*, Paris, 1834, in-8, p. 286.

3. *Œuvres* de Delille, édit. en un vol., p. 93, 103, note 13. — De nos jours, en 1835, le prince Oginski, exilé de Pologne, s'est fait relieur à Paris, pour vivre. Son atelier, où

lui prit son exemplaire, et pour qu'il eût dit vrai en tout point, l'habilla très-richement, sans lui parler jamais d'argent pour cette reliure ni pour l'autre. Donnant, donnant : le poëme avait fait pleurer l'exilé, l'exilé habillait le poëme[1].

XIX

Nodier, dans l'article cité tout à l'heure, s'interrogeant sur l'orthographe du nom du relieur-amateur, prototype de ceux-ci, dit : « Est-ce Desseuil, de Seuil, du Seuil ? » Après ce que l'on a lu tout à l'heure, la question, je crois, n'est plus à faire.

Il se demande aussi, au sujet du nom de deux autres relieurs, bien du métier ceux-là, qui travaillaient, l'un vers le milieu du XVIIIe siècle, l'autre à la fin du XVIIe : « Est-ce Enguerrand, ou Anguérand ? est-ce Boyer ou Boyet ? La difficulté, ajoute-t-il, raillant à moitié, est grande et peut-être insoluble. » Nous pouvons cependant la résoudre pour les deux points.

Dans les *Statuts et Règlements pour la Communauté des maistres relieurs et doreurs de la ville de Paris*, de 1699 à 1750, le nom du premier relieur à l'orthographe problématique se trouve indiqué auprès de celui de ses confrères en industrie et en célébrité : Derome, Padeloup, Bradel, Ducastin, du Planil. Or, il est écrit Anguérand. Pour l'autre, le cas est plus difficile. Une fois je le trouve écrit d'une manière, deux fois d'une autre. C'est pour celle-ci que j'opterai, puisqu'elle a pour elle la majorité d'orthographe. En 1740, le libraire Gabriel Martin, qui fit

il n'occupait que des Polonais, était à quelques pas de la barrière du Roule. On lisait au dessus de la porte : OGINSKI, RELIEUR.

1. Le registre sur lequel M. de Caumont écrivait ses comptes appartient à M. Ferd. Grimont, chef de bureau à la division de la Librairie du Ministère de l'intérieur, qui en fera bientôt l'objet d'un article, dont l'intérêt n'est pas douteux. La reliure de ce registre en vélin blanc, avec filet et ornement admirablement dorés, est elle-même un spécimen exquis de l'art du noble relieur. Sur une estampille collée au revers de l'un des plats se trouve son adresse : CAUMONT, RELIEUR, 1, Frith-Street Schesquare. Il s'y trouvait à deux pas de la librairie de DU LAU, autre noble émigré, ami et libraire de Chateaubriand, chez le successeur duquel nous avons trouvé, au mois de septembre dernier, les sept volumes manuscrits de Beaumarchais, qui appartiennent aujourd'hui à la Comédie-Française.

tant de bons *Catalogues*, rédigeant un de ses meilleurs, celui de la riche bibliothèque du trésorier général du sceau de France, M. Bellanger, écrivait, au sujet des livres de choix « sur toutes matières » composant ce cabinet : « La condition en est très-belle ; la plupart sont en maroquin ou en veau, dorés sur tranche, de la reliure du célèbre Boyet, relieur du roy. » Voilà Boyet, voyons Boyer.

Le père du Cerceau, recommandant au duc du Maine, dans la *Deuxième Épître* qu'il lui adressa, la lecture des excellents volumes dont on avait fait un choix à son intention, lui dit :

Sur livres tels exercez vos talents,
Tous sont complets et de bonne nature,
In-folio reliés à profit,
Dorés sur tranche et sur la couverture :
Mieux n'aurait fait Boyer sans contredit.

Et en effet, c'est Boyer lui-même qui avait sans doute relié ces livres, destinés au duc du Maine, puisque étant relieur du roi il devait travailler pour lui et pour ses enfants légitimes ou non. Du temps lui restait pour une autre clientèle, moins haute, mais fort distinguée cependant. Fléchier en était ; grand amateur de livres, on le sait, et bon juge en reliures, comme on va le voir, puisqu'il ne s'en fiait qu'à Boyer pour la confection des siennes, même lorsque, devenu évêque de Nîmes, il fut obligé de ne plus avoir sa bibliothèque à Paris. Le 28 janvier 1696, il écrivait à l'abbé Robert, en le chargeant de payer la copie qu'il faisait faire des procès-verbaux du clergé, restés manuscrits : « Il y a même un tome des procès-verbaux qui est rare, et qu'on ne trouve que difficilement imprimé, qu'on veut me vendre, que je vous prie aussi de vouloir payer, soit pour le livre, soit pour la reliure que Boyer, mon relieur, fera. »

Cela dit, il ne peut plus, je crois, y avoir d'équivoque sur le nom : c'est Boyer qu'il faut dire ; ni de doute sur son époque, c'est dans la seconde moitié du XVIIe siècle qu'il travaillait. L'erreur de Nodier, qui prend quelque part Boyer — il se décide cette fois à l'appeler ainsi — pour un doreur anglais [1], ne sera donc plus répétée. C'est bel et bien un relieur français, et, qui plus est, Gabriel Martin nous l'a dit, un relieur du roi. Il avait sans doute succédé, dans cette fonction, à Antoine Ruette.

Il y eut lui-même pour successeur Dubois, qui, bien que fort habile

1. *Description raisonnée d'une jolie collect. de livres*, p. 137.

sans doute, ne nous serait pas connu s'il n'avait occupé cette charge. Il ne figure, en effet, ni dans l'*Édit du roi du 7 septembre* 1686, *pour le Règlement des relieurs et doreurs de livres,* où sont nommés, comme gardes de la communauté, Éloy Levasseur, Guillaume Cavelier, Denys Nyon et Marin Maugras, cités par nous plus haut; ni dans les *Statuts et Règlements,* en vigueur de 1699 à 1750, et que nous avons aussi fait connaître tout à l'heure. En revanche, les comptes royaux ne l'ont pas oublié.

Sur les *Comptes de la grande trésorerie des Ordres du roy, pour les années* 1706 *à* 1712, nous le voyons qui reçoit, en 1707, la somme de 244 livres 10 sols pour 34 volumes reliés en maroquin rouge et en veau fauve. Deux ans après, il a relié encore 38 volumes en maroquin rouge, mais moins richement, et il ne touche que 193 livres; en 1711, pour 14 volumes de maroquin *incarnat,* c'est-à-dire du plus beau rouge, il lui est payé 102 livres 10 sols; et l'an d'après, 189 livres pour 10 statuts, 10 petits livres de procès et 6 *Catalogues des chevaliers,* en maroquin rouge. Les comptes ne donnent pas le détail des reliures, mais on se les figure aisément, quand on a vu celles de la bibliothèque de Louis XIV en ses derniers temps, qui sont si recherchées quand elles ont l'emblème du soleil; et celles aussi des livres du Régent et du cardinal Dubois [1]. Les prix indiquent d'ailleurs qu'elles devaient être belles. Ce ne sont pas, en effet, les prix courants qui, suivant l'*Almanach parisien* de 1764, marquaient seulement 12 ou 14 sols pour une reliure en veau; 1 livre 10 sols si la tranche était dorée, et 2 livres si la reliure était en maroquin.

En 1722, Dubois reliait encore pour le roi. Nous savons, en effet, par le *Journal de l'enfance de Louis XV,* que les 120 volumes composant alors la collection des Gazettes lui furent apportés « reliés par Dubois, son relieur ordinaire [2]. » Comme Boyer, il travaillait sans nul doute pour les particuliers : indépendamment de sa clientèle de cour, il avait sa clientèle de ville. C'est lui qui dut alors probablement travailler pour la belle bibliothèque formée au château de l'Étang-la-Ville par Mme de Chamillard [3], et pour celle du savant amateur Cisternay du Fay, vendue en 1725 avec un beau *catalogue* de Gabriel Martin [4].

1. Voir sur cette bibliothèque le *Bulletin de l'alliance des Arts*, année 1842, p. 124 — 125, et surtout G. Brunet, *Fantaisies bibliographiques*, 1864, in-12, p. 11-19.

2. Goncourt, *Portraits intimes du* XVIIIe *siècle,* p. 135.

3 *Mélanges de la Société des Bibliophiles,* 1856, in-8, p. 260.

4. Dans l'éloge que Fontenelle a fait de ce savant homme, il n'oublie pas de le louer

Nous avons vu Dubois exécuter pour le roi de riches reliures en veau fauve; or, les livres de la bibliothèque de du Fay se contentaient presque tous de l'élégante modestie de cette parure[1]. C'était aussi le vêtement ordinaire des volumes de Guyon de Sardières, dont nous avons parlé déjà. Il collectionnait dans le même temps que du Fay, avec autant de bonheur et de goût. Parfois il se donnait la dépense, pour ses meilleurs livres, d'une reliure de maroquin vert, mais en somme ils valaient plus par eux-mêmes que par leur habit. C'est sans doute ce qui empêcha Mathieu Marais d'en être fort enthousiaste quand Sardières les lui montra. Il écrivit sur son *journal*, après sa visite, cette note presque froide : « J'ai vu chez M. Guyon de Sardières, fils de la célèbre Mme Guyon, une bibliothèque assez curieuse[2]. »

Le grand nombre des collections magnifiques rendait dédaigneux pour celles qui ne se distinguaient, comme celle-ci, que par le goût et par le choix. N'avait-on pas alors, par exemple, la bibliothèque du président de Ménars, citée déjà, qui réunissait tant de richesses différentes, où se joignaient aux livres achetés d'un bloc par le président à la vente de de Thou, tant d'acquisitions nouvelles faites avec intelligence dans les trésors du passé et dans ceux du présent? Le nombre des livres y était si grand, qu'en 1706, lorsque le cardinal de Soubise eut acheté, comme nous l'avons dit, la partie de cette bibliothèque qui passait pour être la plus curieuse, il resta encore de quoi composer une collection égale, en quantité du moins, à celle que le président avait acquise des héritiers de de Thou. On n'y comptait pas moins de 8,000 articles. On en fit le catalogue en 1720, à La Haye, où ils avaient été portés et où ils furent vendus.

Parmi les bibliothèques rivales de celle du président de Ménars, et dignes d'éclipser, avec elle, les collections subalternes de Guyon de Sardières et de du Fay, on citait, dans la première moitié du règne de

de son goût des livres : « Il rechercha avec soin, dit-il, les livres rares en tous genres, les belles éditions de tous les pays, les manuscrits qui avaient quelque mérite, outre celui de n'être pas imprimés, et se fit à la fin une bibliothèque bien choisie et bien assortie qui allait bien à la valeur de 25,000 écus. » *Œuvres* de Fontenelle, 1767, in-12, t. VI, p. 653. — Le président Bouhier et l'avocat Marais, dans leur correspondance *inédite* qui est à la bibliothèque impériale, n'ont pas pour cette vente une aussi vive admiration. Bouhier écrit à Marais, le 3 juillet 1725, après avoir lu le catalogue rédigé par G. Martin : « Cela sent moins le savant que le *bibliomane*; » et Marais lui répond le 8 : « Le jugement que vous portez du catalogue de M. du Fay est excellent : ce n'est pas là une bibliothèque, c'est une boutique de livres curieux faite pour vendre et non pour garder. »

1. Nodier, *Description raisonnée*, etc., p. 203 — 283.

2. *Journal de Marais*, 28 février 1723.

Louis XV, celle de l'académicien de Boze, formée presque entièrement de livres d'érudition, et dont une partie seulement, acquise en 1753 par M. Boutin et le président de Cotte, ne fut pas payée moins de 140,000 livres. Pour le reste, vendu l'année suivante et composé « de livres rares, bonnes éditions et riches reliures, » il fallut encore un catalogue de près de 200 pages.

De Boze était un de ces amateurs enthousiastes qui, par l'étalage éloquent de ce qu'ils possèdent, inspirent aux autres le désir d'en avoir autant. Il rendait sa manie contagieuse, malheureusement il gardait pour lui son goût et son savoir. « Il a, écrit d'Argenson [1], persuadé à des ignorants bien riches de faire les mêmes acquisitions, sans qu'ils sachent en vérité pourquoi. » L'abbé de Rothelin qui, dans le même temps, possédait un cabinet si riche, où la rareté des belles médailles le disputait à celle des beaux livres [2], était, comme de Boze, un amateur à propagande, recrutant partout, à force d'exalter ses richesses, des imitateurs dont quelques-uns l'éclipsèrent.

Le comte d'Hoym fut de ceux-là. En 1714, il se trouvait déjà à Paris [3] en qualité de ministre plénipotentiaire du roi de Pologne, électeur de Saxe. Peu connu comme diplomate, il a pris sa revanche comme bibliophile. On ne sait qu'un fait de sa vie d'ambassadeur, et ce n'est pas une très-noble action. Voici ce fait : notre manufacture de Sèvres ne pouvait lutter avec celles de la Saxe pour des porcelaines d'une certaine pâte. Vainement on s'ingéniait pour découvrir le procédé des Saxons. Le comte le donna. C'était une trahison, mais qui le mettait bien en cour, et dont il espérait tirer profit. Il se trompa; son maître l'électeur de Saxe se fâcha, d'Hoym fut disgracié [4], et dut s'en aller mourir à Nancy [5], près de Stanislas, rival malheureux du maître qui l'avait congédié. La vente de sa bibliothèque, qui eut lieu en 1738 par les soins de Gabriel Martin, révéla tout ce qu'il avait su amasser de richesses pendant dix-neuf ans qu'il avait collectionné. Jusqu'en 1736, en effet, il n'avait cessé d'acheter toujours; or, il avait commencé en 1717.

Nous avons dit déjà de qui ce goût lui était venu. « L'abbé de Rothelin, écrit d'Argenson, l'a inspiré au comte de Hoym (*sic*), ministre du roi de Pologne, électeur de Saxe, à qui l'on a persuadé que, quoiqu'il ne fût rien

1. *Mémoires*, édition elzévirienne, t. I, p. 57.

2. Voir sur le cabinet de l'abbé de Rothelin, *Lettres d'une jeune veuve*, 1769, in-8, p. 155, 189, 274.

3. *Nouvelles lettres de la princesse Palatine*, 1858, in-18, p. 74.

4. Goncourt, *les Maîtresses de Louis XV*, t. I, p. 278.

5. *Bulletin du Bibliophile*, 1838, p. 131, 313.

moins que savant, il devait avoir les livres les plus rares en tout genre d'érudition, et les faire magnifiquement relier. » Si d'Hoym n'était pas savant, comme le dit trop sévèrement le marquis, il était éclairé, et avait fini par devenir un très-bon juge en fait de livres. On le sait par quelqu'un qui s'y entendait au moins autant que M. d'Argenson. C'est l'abbé Lenglet Du Fresnoy, qui dédia au comte d'Hoym, en 1731, son *Marot* in-4°. « Vous vous êtes formé, monseigneur, dit l'*Épître dédicatoire*, dans la connaissance exacte de nos bons auteurs. » L'abbé le remercie ensuite d'avoir acheté chèrement pour le lui communiquer le *Marot* édition de Niort 1596, et de lui avoir fait connaître l'unique exemplaire de la *Vray disant advocate des Dames*. Il termine par un éloge de la bibliothèque du comte, « bibliothèque, dit-il, si magnifique, si nombreuse, si bien choisie qu'elle pourrait à juste titre passer pour un prodige de la littérature. »

On ne doutera plus, après cela, que le comte d'Hoym ne fût un amateur aussi intelligent que riche, aussi entendu que magnifique.

Il n'en faisait pas moins, à l'occasion, d'assez lourdes fautes.

Quand le gentilhomme se réveillait sous le bibliophile, adieu le bon goût de celui-ci. Un jour, pris de la manie qu'il avait d'appliquer partout ses armoiries, ne les fit-il pas mettre sur les plats d'un livre, le *Diodore de Sicile* d'Amyot (Beys, 1554, in-fol.), dont le dos portait les armes et la devise du cardinal de Bourbon. Ne pas respecter mieux un des rares volumes qui avaient survécu à la dispersion d'une des plus précieuses bibliothèques du seizième siècle, c'est un crime de lèse-bibliophilie. Que ce livre cependant reparaisse dans une vente, et vous verrez à quel taux il sera poussé. Ce contre-sens de l'écusson du comte d'Hoym : *A deux faces parallèles, et le collier de l'aigle blanc* accolé au *lis* du cardinal de Bourbon et à la devise *Superat candore et odore*, sera pour l'amateur d'un prix sans pareil ou, comme dirait Molière, d'un ragoût merveilleux.

On ne sait pas au juste quel était le relieur du comte d'Hoym. Ce fut Dubois sans doute dans les premiers temps, et ensuite Padeloup dont la réputation était déjà très en vue, au plus beau moment de la bibliothèque du comte. On a cru que Boyer avait relié pour lui, parce qu'il possédait cent vingt-deux volumes en maroquin rouge plein au dedans comme au dehors, et de plus toute la collection des *auteurs Dauphins*, reliés par cet habile ouvrier; mais ces livres lui étaient venus tout parés de l'une des ventes où sa collection trouva tant à glaner, peut-être même de celle de Colbert, en 1720, où l'on sait qu'il acheta beaucoup[1].

Quoi qu'il en soit, G. Martin, qui vendit les livres du comte à l'hôtel

1. *Bulletin du Bibliophile*, juillet 1846, p. 864.

de Longueville, ne manqua pas de mentionner dans le catalogue ces reliures de Boyer, afin de relever par le nom du relieur le prix des livres à vendre.

XX.

Padeloup était d'une famille de libraires-imprimeurs, connue depuis le temps de Louis XIII[1], dont il absorba la réputation dans la sienne. Vers 1740, il était relieur du roi, et il travaillait pour toute la famille royale. Nous avons vu son estampille : « Padeloup, relieur du roy, place de Sorbonne à Paris; » sur des livres de la bibliothèque de la reine Marie Leckzinska, et sur quelques-uns de ceux de la bibliothèque du Dauphin, notamment sur l'immense in-folio de J.-B. Massé, la *Galerie de Versailles.* C'est pour cette auguste clientèle, et pour les amateurs, dont le nombre croissait de son temps, qu'il se livrait à toutes les fantaisies de sa main, si habile à pousser une dentelle à petit fer, si ingénieuse à disposer les compartiments d'une reliure avec ou sans dorure, et dont rien ne surpassait l'adresse et le goût lorsqu'il fallait marqueter de maroquin citron, rouge et vert le volume qu'on doublait ensuite de maroquin ou de tabis, et dont les gardes étaient faites de papier doré.

Avec lui l'art du XVIe siècle, accommodé un peu à la mode moins sérieuse de son temps, semblait être revenue.

Derome reliait avec moins de fantaisie et plus de solidité; le maroquin plein était son fait. Il le guillochait de dorures élégantes et sobres, imprimait sur le dos, entre les nervures, son joli fer de l'oiseau aux ailes déployées, quand c'était un volume de choix et recommandé, mais c'était tout. Il ne lui fallait rien demander des arabesques à petit fer et surtout des marqueteries de Padeloup. Celui-ci était l'artiste à qui il faut laisser faire ce qu'il voudra; l'autre était l'ouvrier qui attend la commande, qui fait ce qu'on veut qu'il fasse, et le fait bien. Derome était d'une docilité parfaite; aussi les amateurs l'aimaient-ils fort. Leur exigence était ce qu'elle sera toujours, très-impatiente et très-minutieuse. Nous avons vu une note envoyée à Derome par Naigeon de la part du célèbre amateur Hangard d'Hincourt[2], avec un grand nombre de volumes à

1. La Caille, *Histoire de l'Imprimerie et de la Librairie*, p. 279.

2. Sa bibliothèque, une des plus belles du temps, fut vendue en 1789. Née de la Rochette en fit le catalogue.

relier; et l'on ne peut se faire une idée de la minutie des recommandations. Naigeon était déjà pour les livres des autres ce qu'il fut plus tard pour les siens [1]. Je répondrais que Derome suivit les ordres de point en point, et que Naigeon fut content, si toutefois il pouvait l'être. Le relieur n'en fut pas payé plus vite. L'envoi des livres et de la note datait du 21 octobre 1781; le payement, qui s'élevait à la somme de 771 francs pour quarante-quatre volumes in-12 et un in-8° reliés en maroquin rouge, ne fut effectué que près de deux ans après. Peut-être Derome avait-il fait attendre, et lui rendait-on la pareille. J'en serais surpris pourtant, car la prestesse à faire le travail et la promptitude à le livrer comptaient parmi ses qualités les plus rares. Pour un livre assez fort que nous avons vu, il ne mit pas plus de deux jours, ce que l'amateur ravi constata par une note sur la garde [2]. Le volume est bien relié pourtant, en bon maroquin rouge à filets, bien doré sur les tranches, bien cousu « avec ficelle et vrais nerfs, » et solidement endossé de parchemin comme l'exigeait, sous peine de trente livres d'amende, l'article XIII des statuts de 1686.

Il fallait alors une grande activité aux relieurs en vogue pour satisfaire à toutes les commandes. Les riches amateurs étaient plus nombreux que les bons ouvriers. Je citerai les trois plus célèbres du XVIIIe siècle, après le comte d'Hoym : en tête, le duc de La Vallière, dont la bibliothèque fut vraiment sans pair, on peut le dire.

Rien ne coûtait au duc pour satisfaire sa passion. Un livre rare, quel qu'en fût le prix, lui était acquis d'avance, et c'est par brassées que le lendemain de quelque vente célèbre on portait les livres précieux à son hôtel de la rue du Bac. En 1771, il acheta d'un bloc, pour 20,000 livres, la collection complète du bibliophile Bonnemet, et l'affaire fut bonne. Quand la bibliothèque du duc fut mise elle-même aux enchères, les livres de Bonnemet furent de ceux qui se vendirent le plus cher. Le Suédois Liden vit, en 1770, la bibliothèque de M. de La Vallière et il estima qu'elle pouvait bien se composer de 30,000 volumes, « tous reliés en maroquin et dorés [3]. » Au commencement de 1784, époque de la vente, le nombre en était presque doublé. Il en fut fait deux parts. L'une, qui se composait de 5,668 articles, fut décrite avec soin par G. de Bure dans

1. Voir sur Naigeon et ses manies de bibliomane, Renouard, *Catalogue de la bibliothèque d'un Amateur*, t. I, p. 54.

2. *Archives du Bibliophile*, t. II, g. 400.

3. A. Geffroy, *Notices et extraits de manuscrits qui sont conservés dans les bibliothèques et archives de Suède*, 1856, in-4, p. 427.



C. Delange, sc.   HOTELIN   HUREL.

RELIURE EN MAROQUIN ROUGE FAITE PAR PADELOUP

pour la *Relation de l'entrée du Roy au Hâvre, le 19 septembre 1742,* in-folio maximo, 1752

un excellent catalogue. Mise aux enchères, elle rapporta 464,677 livres[1]. L'autre partie, dont Nyon rédigea le catalogue en 6 vol. in-8°, et qui comprenait 27,000 articles environ, fut achetée tout entière par M. de Paulmy, et jointe à sa propre collection. Le tout acheté un peu plus tard par le comte d'Artois devint, comme on sait, le principal fonds de la bibliothèque de l'Arsenal.

La collection de M. de La Vallière dépassait les proportions de celle d'un particulier. C'était une bibliothèque de roi. Celle de M. Girardot de Préfond, qui se fit auprès une réputation presque égale, n'était, pour nous servir d'une expression du temps, n'était qu'un *cabinet*. On n'en avait pas vu jusqu'alors, il est vrai, de plus merveilleux. Liden, qui le visita, met les richesses qu'il y put admirer presque au-dessus de celles qui l'avaient émerveillé chez M. de La Vallière. « J'ai, dit-il[2], été tout surpris de rencontrer une pareille collection chez un particulier. Elle consiste exclusivement en livres rares, si nombreux qu'on ne les trouverait certainement pas dans cent autres bibliothèques. Le propriétaire est enthousiaste de ces raretés. Tous ces livres sont admirablement reliés, en maroquin avec dorure. »

Cette collection, visitée en 1770 par notre Suédois, était la seconde que Girardot de Préfond se fût donné le plaisir de former. Il n'avait trouvé que ce moyen de se consoler de la vente de la première, dont il s'était défait en 1757, « je ne sais, dit Liden, par suite de quelle circonstance. » Ce n'était peut-être que pour faire mieux. Sa nouvelle bibliothèque fut en effet bien supérieure à l'autre, pour le choix des livres et leur condition. Il est aisé de distinguer ceux qui proviennent de la première, de ceux, plus précieux, qui proviennent de la seconde. Sur ceux-là Girardot de Préfond s'était contenté de faire graver son nom en lettres d'or, ou d'appliquer sur la garde de la reliure les *trois têtes* qui sont ses armes; tandis que, pour les autres, il fit coller sur la garde un écusson de maroquin vert avec cette inscription en lettres d'or : *Ex musæo Pauli Girardot de Préfond*. Il dut aussi se séparer de ce trésor, et cette fois ce fut, dit-on, aux instances trop pressantes de ses créanciers[3]. Un jour, la plus belle partie de sa bibliothèque fut emportée de l'hôtel qu'en quittant la rue de Touraine[4] il était venu habiter rue du Sentier[5].

1. *Notices et extraits*, etc. — « Ces mêmes volumes, dit avec raison M. Geffroy, livrés aujourd'hui aux chances des enchères, donneraient plusieurs millions. »

2. *Notices et extraits*, etc., p. 426.

3. Brunet, *Manuel*, nouvelle édition, t. II, p. 552.

4. *Notices et extraits*, etc., p. 427.

5. *Almanach de Paris* pour 1784, p. 96.

Le comte de Mac-Carthy la lui avait payée 50,000 livres. Il la fondit dans la sienne qui, vendue en 1817, produisit la somme énorme de 404,746 francs.

Gaignat, rival de Girardot de Préfond en bibliomanie, n'eut pas de ces crève-cœurs. Il ne forma qu'une collection, et il la garda toujours. C'est par désespoir qu'il l'avait faite après la mort de sa femme et de sa fille qui n'avait que douze ans [1]. Ses livres et ses tableaux lui remplacèrent tout. Il était riche, et, receveur des consignations des requêtes du Palais, il avait une bonne charge, bien payée. Tout passa dans la satisfaction de son goût pour les tableaux et les livres. « Ce n'était, dit Grimm [2], qui le juge sévèrement, ni un homme d'esprit, ni un homme de goût, mais comme il n'achetait réellement que pour s'amuser, l'expérience lui tenait lieu d'un naturel plus heureux; et, ajoute-t-il, son cabinet a cela de particulier sur tous les cabinets connus de Paris que tout y est d'un choix exquis, et l'on n'y trouve rien de médiocre. » Une des prétentions de Gaignat était de n'avoir que des livres uniques [3]. Il se mirait d'avance dans le catalogue qui en serait dressé après lui, et pour lequel il avait fait un legs considérable à de Bure, qui le rédigea. L'espoir de ce bonheur posthume fut un des grands charmes de sa vie. Pour en être bien assuré, pour n'avoir pas à douter que sa bibliothèque serait mise en vente et illustrerait son nom par quelque grande bataille des enchères, il écrivit à ce sujet une clause spéciale dans son testament [4]. Bien lui en prit : sans cette clause, sa collection eût été enlevée en bloc par l'impératrice Catherine, qui avait fait faire les offres les plus magnifiques [5].

Avec de pareils amateurs, de tels enthousiastes du livre, on comprend que le métier de relieur fût devenu excellent à Paris. Les meilleurs, se sentant nécessaires, exploitaient leur célébrité. Ils en tiraient vanité et profit.

Padeloup avait souvent signé ses reliures. Son fils, qu'on appelait Padeloup le jeune, signa plus souvent encore celles qui sortaient de ses mains. J'en ai vu plusieurs où il s'était donné cette satisfaction d'amour-propre, notamment un *Psalterium* elzévier, très-joliment habillé de maroquin à compartiments, qui se trouvait chez M. Cigongne.

Derome se donnait plus rarement cette vanité de l'estampille, mais

1. *Correspondance* de Grimm, 17 mars 1768.
2. *Ibid.*, 15 avril 1768.
3. *Mémoires secrets*, 1er août 1767.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*, et *Correspondance* de Diderot, 1re édition, t. III, p. 37, 49.

il se dédommageait en se faisant payer très-cher, surtout pour ses belles reliures *à l'oiseau.* On ne lui donna pas moins de 450 livres, par exemple, pour celle des peintures antiques de Bartholi. Lors de la vente des livres de M. Gouttard, en 1780, l'on fit sonner bien haut dans la préface du *Catalogue* que la plupart des reliures étaient de lui. Quatre ans après, chez M. de La Vallière, ce fut encore mieux : « La beauté, le luxe et la profusion des reliures élèvent à des prix extraordinaires les livres les plus communs, » lit-on dans les *Mémoires secrets.* Tout passait, grâce à l'habit. « Les reliures des Padeloup et des De Rome (*sic*) ont fait valoir beaucoup de drogues[1]. » Le métier de relieur était donc à l'apogée de la renommée et du gain, c'est dire qu'il était bien près de la décadence dans l'art.

Heureusement, la renaissance ne s'en est pas fait attendre.

XXI.

Après la Révolution, qui ne pouvait qu'être funeste aux relieurs, dont l'industrie était tout aristocratique, il y eut un moment de répit, je ne dis pas encore de réveil. Auprès des livres à reliure ancienne, qui avaient à grand'peine défendu leurs armoiries contre Louvet et Mercier[2], des livres à reliure nouvelle purent venir s'étaler. Cette nouvelle reliure n'était pas brillante. Elle suivait l'époque et ses modes : elle était démocratique, et moins un vêtement qu'un déshabillé. Le livre avait, lui aussi, sa carmagnole. Bradel, qui l'avait inventée, se fit ainsi une réputation qui, sans cela, lui eût manqué, puisque ses travaux à l'Arsenal pour M. de Paulmy n'avaient pu la lui faire.

On dut à Bozérian des reliures plus complètes et plus sérieuses, mais non meilleures. Il se faisait payer très-cher[3], pour faire croire qu'il avait

1. *Mémoires secrets*, 21 février 1784.

2. *Bulletin du Bibliophile*, 1847, et de Goncourt, *Histoire de la société française pendant la Révolution*, p. 71. — Un article que fit Mercier dans le *Journal de Paris* contre les livres trop bien reliés et dorés lui valut cette épigramme :

Mercier, en déclamant contre la reliure,
Pour sa peau craindrait-il un jour?
Que le bonhomme se rassure,
Elle n'est propre qu'au tambour.

3. Voir *Catalogue* Renouard, 1854, in-8, in-8, p. 10.

du talent : il n'arriva qu'à la fortune. Sur la fin de sa vie, il était riche de plus de 500,000 francs. Il crut bon alors de se donner le luxe d'une bibliothèque, il la gâta en la reliant lui-même. « Ses reliures, selon M. P. Jannet[1], n'ont qu'un mérite, mais un grand mérite : les volumes sortis de ses mains ont assez de marge pour pouvoir être reliés de nouveau. » Son fils fut plus habile et avec plus de goût. Quand Dibdin vint à Paris, sous la Restauration, c'était le relieur *fashionable*, comme il l'appelle[2].

Thouvenin fit mieux encore. Le réveil date vraiment de lui. Son premier mérite fut la solidité. Il arriva peu à peu ensuite à l'élégance, au goût, à la délicatesse, enfin à la perfection. Si, pendant longtemps, ses reliures furent d'une ornementation pesante et baroque, au moins pouvait-on remarquer le soin avec lequel le livre était battu, cousu, endossé; la fermeté du carton, rendu égal et dur par un laminage intelligent; la sûreté de main dans l'application des dentelles et des filets noirs combinés avec les filets d'or; la précision enfin, ainsi que la netteté de ces gaufrages dont Thouvenin n'eut que trop la manie. Ce n'était pas de bon goût, mais c'était bien travaillé. Habilement conseillé par les amateurs, qui se formaient en le formant, Thouvenin perdit ses défauts et garda ses qualités. Il devint artiste et resta bon ouvrier. Mais ce furent là des efforts qui le tuèrent. Quand il mourut, le 3 janvier 1834, ayant quarante ans à peine, il était épuisé.

« Il eut, dit Nodier[3], — l'un de ses meilleurs guides, et pour qui, entre autres ouvrages, il avait fait cette magnifique reliure en maroquin dite à la *fanfare*[4], qui est restée si célèbre, — il eut à la fin deux ou trois années de perfection qui le consumèrent, et pendant lesquelles il s'est reporté avec un habile courage aux beaux jours de Derome, Padeloup, du Seuil, Anguerran, Boyer, Gascon, pour les surpasser en les imitant. »

Depuis lui, l'art a marché encore. Les artistes en reliure que nomment tous les amateurs ont perfectionné ses mérites sans retrouver ses défauts.

ÉDOUARD FOURNIER.

1. *Revue européenne*, 15 août 1859.

2. *Bibliographical Decameron*, II, 498.

3. *Le Temps*, 4 juillet 1834.

4. Ainsi nommée, parce qu'elle fut exécutée pour le rarissime volume *Fanfares et Courvées abbadesques*.

EXPOSITION

DE LA

SOCIÉTÉ DES AMIS DES ARTS DE BORDEAUX



LA ville de Bordeaux n'a jamais été et n'est point encore aujourd'hui un centre actif d'art. Son beau ciel, l'esprit vif et ouvert de ses enfants, les droits très-justes qu'elle a à se dire la capitale du sud-ouest de la France, tout cela n'a point suffi pour donner prétexte à une école. Mademoiselle Rosa Bonheur, MM. Diaz, Dauzats, Brascassat, et bien d'autres artistes contemporains de talent que nous pourrions citer, sont nés à Bordeaux; mais dès qu'ils se sont sentis adultes ils ont quitté les bancs de l'école du bon M. Lacour et sont venus chercher à Paris la réputation et, ce qui permet de l'attendre, les encouragements immédiats.

En sera-t-il de même dans l'avenir? Quoique rien ne fasse encore entrevoir un changement prochain, la logique des faits nous amène à conclure que le sentiment de l'individualisme qui s'éveille en France, le respect moins étroit et partant plus fécond de la tradition, la science plus délicate du professorat que l'on est en droit d'attendre d'une instruction plus répandue, les tentatives de décentralisation sous toutes les formes auxquelles nous assistons, qu'en un mot le mouvement, ou, si l'on veut, le progrès des idées modernes amènera la reconstitution des écoles provinciales. On sait l'importance qu'elles avaient acquise pendant le XVIIIe siècle.

Le voyage à Paris a été, jusqu'à ce jour, pour les artistes provin-

ciaux, bien plus souvent dangereux que profitable : pour quelques-uns qui y trouvent le vrai développement de leur génie, les autres, natures moins robustes, y perdent l'accent intime de leur nature. Cette inondation du tableau de genre, qui depuis quelques années a rompu toutes les digues, n'est-ce point aux médiocrités besoigneuses de la province que nous la devons? Croit-on que sur les trente ou quarante jeunes peintres qui, cette année encore, nous en avons la quasi-certitude, ont envoyé au salon une « jeune fille causant avec sa perruche, » il n'y en a pas trois ou quatre qui, restés dans leur province, ne fussent parvenus à peindre de bons portraits, à décorer par de loyales peintures les murs d'une mairie ou d'une salle de théâtre? N'eût-ce point été tout bénéfice que les autres eussent renoncé à un métier pour lequel ils n'étaient point nés? Paris est l'hospice sur les marches duquel toutes les intelligences dévoyées viennent déposer les fruits amers de leurs faiblesses avec l'idéal.

Chacun vient étudier à Paris les recettes en vogue, méprisant la naïve nature de la province natale. — Et cependant, pour ne parler que de Bordeaux, quelle ville offre aux artistes plus d'éléments de pittoresque? Il y a encore dans la vieille ville des maisons du XIVe et du XVe siècle, aux pignons découpés; des boutiques de « pharmacopole, » s'enfonçant, sans devanture, sous des arcades profondes en plein-cintre, avec des crocodiles et des serpents boas suspendus aux poutres du plafond; des portes du XVIIe siècle de la plus fière allure, dont les assises massives et brunies sont envahies par de folles herbes. Si ce n'est point assez pour les aquarellistes — et Bonington n'avait point trouvé plus à Rouen ou à Bourges, — ils ont encore le port, ce port magnifique, plein de mouvement et de bruit, que les quais enserrent en demi-cercle sur un développement de trois quarts de lieue. Les peintres de personnages ont sous les yeux une population élégante, gaie, remuante : des hercules qui transportent des balles de coton aussi facilement que nos commissionnaires portent une cage à serin; des grisettes au teint mat, aux yeux ardents, à l'allure souple, passant d'un pied rapide, coiffées du madras ou du foulard noué sur la nuque comme un turban d'odalisque mis à la diable. Le paysage, dans les environs de la ville n'offre pas moins de caractères tranchés. Le ciel est brillant et fin; le voisinage de la mer lui envoie souvent des masses de nuages superbes. Les bœufs traînent lourdement les charriots ou tirent la charrue sur la limite des Landes aux longs steppes mélancoliques. Les vendanges doivent donner lieu à des épisodes variés et tout originaux. Comment ne s'est-il point encore rencontré à Bordeaux un artiste pour peindre le poëme de la vendange?

Mais est-ce la faute des artistes ou celle du public, et celui-ci manque-t-il à ceux-là? — Serait-ce donc qu'à Bordeaux les spéculations commerciales ou les recherches d'une vie luxueuse absorberaient tous les soins? Nous ne pouvons le croire. A Lyon, où ces préoccupations ne sont pas moins sérieuses, mais où les mœurs semblent, il est vrai, moins ouvertes, il y a un public pour les artistes lyonnais, et non pas seulement pour les peintres de fleurs que les fabricants de soieries ont intérêt à encourager, mais encore pour les paysagistes et les peintres de genre. Il y a donc un vice secret qu'il faut combattre, une torpeur qu'il faut secouer.

Cette tâche, c'est celle qu'ont entreprise et conduite jusqu'à ce jour avec dévouement les fondateurs de la *Société des Amis des Arts*.

Disons tout d'abord qu'ils ont reçu un encouragement, dont il faut prendre note pour l'avenir, dans l'acquisition faite cette année par le *New-Club* d'un important tableau peint en collaboration par MM. Belly et de Balleroy. Ce tableau, la *Meute sous bois*, avait figuré avec honneur au Salon de 1861 et avait été revu avec plaisir dans les galeries du boulevard des Italiens. Les limiers, dont le mouvement et l'allure sont plus justes que le dessin, sont de M. de Balleroy; le paysage, — un coin de la forêt de Fontainebleau — très-lumineux et très-robuste, est un des meilleurs morceaux de M. Belly. C'est une page que ses dimensions rendaient difficile à placer; mais les cercles de Bordeaux sont plus vastes et mieux décorés que la plupart de ceux de Paris, et cette acquisition n'est que le prélude d'autres achats annuels.

N'est-ce point là un des résultats les plus frappants de l'utilité pratique de l'association? Dix personnes dans un cercle aiment la peinture; leur désir triomphe des indécisions de la majorité, et le cercle tout entier va bénéficier d'une galerie de peinture. L'an dernier déjà, à Limoges, le *Cercle de l'Union* avait acquis la *Première Discorde* de M. Bouguereau, pour une somme assez ronde et que n'aurait certainement voulu tirer de sa caisse aucun des amateurs d'ailleurs si bien disposés de cette ville [1]. On sent tout ce que ce concours des clubs si riches et si influents de la province peuvent apporter de force aux organisateurs des expositions. Outre que c'est une récompense des soins que ceux-ci se donnent pour réunir à un moment donné dans une ville une galerie dont la vue est une récréation intelligente, c'est aussi un espoir pour les artistes parisiens qui se décident à envoyer des morceaux plus importants.

C'est pour entrer dans cette voie délicate et capitale des achats

1. Nous rappellerons à nos lecteurs que l'Exposition organisée par la *Société des Amis des Arts* de Limoges s'ouvre le 1er mai, et qu'elle promet d'être fort brillante.

hors ligne, que la ville de Bordeaux consacre, chaque année, une certaine somme à l'œuvre qui a rallié le plus de suffrages. Cette année, c'est la *Bacchante* de M. Bouguereau qui l'a emporté. Cette Bacchante faisait partie du dernier Salon, et nos lecteurs n'ont point été sans remarquer cette rieuse enfant, renversée sur le dos, les yeux noyés par les fumées de l'ivresse, repoussant du bras sa chèvre qui la menace. C'est une étude soigneusement dessinée, peinte avec une légèreté et une clarté qui ne sont point habituelles à M. Bouguereau. Elle tiendra honorablement son rang dans le Musée de Bordeaux, l'un des plus riches de France en œuvres contemporaines. Ce choix, patronné par le maire, M. Brochon, a été ratifié par le conseil municipal. Le Musée de Bordeaux, et c'est là une preuve de tact dont il faut louer l'administration, s'augmente aussi annuellement de pages dues à des artistes vivants, livrant au jour le jour le dur combat de la vie, exprimant dans la mesure de leurs forces, qui un coin de l'idéal moderne, qui une des façons de traduire les enseignements de l'école[1]. Cela vaut mieux, à notre sens, que d'acheter à des brocanteurs de passage des toiles enfumées ou des originaux fabriqués par les faux monnayeurs de la tableaumanie. Que les directeurs de musées, à la porte desquels on vient frapper, se rappellent bien qu'en fait de tableaux anciens l'*occasion* devient de jour en jour un mythe plus mensonger.

Nous ne savons encore à quelle somme s'élèveront les acquisitions faites par la *Société* ou par les amateurs. L'année dernière, elles avaient atteint trente-sept mille francs, ce qui, à vrai dire, est peu considérable pour une ville de l'importance de Bordeaux. Dans cette somme, la *Société* seule figurait pour vingt-quatre mille francs, répartis sur cinquante-cinq ouvrages. Les amateurs ne sont intervenus que pour moins de six mille francs. C'est donc eux seuls qu'il faut taxer de mollesse, tout en tenant compte de la perturbation profonde dans laquelle a été jetée cette place de commerce par la guerre d'Amérique et divers autres incidents européens. Mais nous pensons aussi que la commission administrative doit réagir en n'exposant que le moins possible de petits tableaux à prix réduit. Une exposition ne doit point marquer, pas plus qu'une galerie publique ou privée, par le nombre mais bien par la qualité. Peu importe que les murailles disparaissent sous les toiles. Loin de là; les tableaux gagnent à être isolés, et l'on a été frappé du nouvel aspect des galeries italiennes,

1. « Les ouvrages qui ont successivement passé des galeries de la *Société* dans celles du Musée de Bordeaux sont au nombre de quatorze, ayant coûté ensemble près de soixante-dix mille francs. (*Compte rendu, pour l'année 1863, de la Commission administrative.*)

au Louvre, depuis les remaniements inaugurés par la direction de M. F. Reiset. Que la *Société* se préoccupe donc, avant tout, du choix des œuvres qu'elle sollicite à Paris; qu'elle travaille à persuader aux amateurs qu'au-dessous d'un certain prix ils ne peuvent logiquement avoir que des morceaux d'un ordre inférieur; que, pour éviter la tentation, elle ne leur présente point de tableaux au-dessous d'un certain prix; qu'elle écarte poliment les artistes, j'allais écrire les fabricants, dont la spécialité est le *tableau de vente*. Je sens bien la délicatesse de ses fonctions, je rends toute justice au goût des membres qui la compose, je sais qu'ils veulent habituer doucement l'amateur à accrocher un tableau tel quel aux murs de son salon, avec cette certitude cachée que, le pli une fois pris, le goût s'épurera. Mais c'est imiter ces missionnaires naïfs qui offraient des couteaux et des miroirs à une peuplade de sauvages pour les baptiser, en se disant : « C'est autant d'âmes marquées pour le ciel. » Jusqu'au baptême tout alla bien. Puis, quand les bons pères insistèrent pour la confession, ils furent scalpés et mangés par leurs ouailles. Ainsi ferait le public bordelais pour la commission administrative, si elle se montrait trop complaisante.

Les *Sociétés des Amis des Arts* ont charge d'âmes. C'est à elles d'initier les habitants d'une ville, d'une province, dans la limite de leurs forces, au mouvement des arts. Elles doivent exécuter dans l'ordre des faits ce que tentent, dans l'ordre des idées, les publications consacrées à la critique, et la critique la plus féconde est celle qui ne s'attaque qu'aux sujets intéressants. C'est ainsi que nous avons vu avec un vif intérêt la demande que la *Société* avait faite à l'administration des Beaux-Arts d'une des œuvres d'Eugène Delacroix. Delacroix avait passé les premières années de son extrême jeunesse à Bordeaux, près de son père, qui, sous l'Empire, fut préfet de cette ville. Nous nous souvenons qu'un jour il nous disait les longues rêveries dans lesquelles le plongeait le spectacle du soleil couchant, et les journées qu'il passait dans le jardin de la mairie à contempler silencieusement une motte de terre, dans laquelle il finissait par découvrir tout un monde avec ses animaux, ses lacs, sa faune et sa flore. Ce sont les décorations peintes par Pierre Lacour, dans la salle à manger de la mairie, qui, les premières, ont frappé ses yeux. Son frère, le général Delacroix, est mort à Bordeaux; et Delacroix tenait en estime particulière le président de la *Société*, M. Scott. Chaque année, il se faisait un devoir d'envoyer quelque toile : en 1851, *la Grèce sur les ruines de Missolonghi*, qui fut acquise par le Musée; en 1855, le *Jésus marchant sur les eaux;* l'an dernier, l'*Éducation d'Achille*, qu'il a léguée à M. Francis Petit. La *Société*, en réunissant les œuvres de Delacroix, dis-

persées chez les amateurs qui les avaient gagnées, ou achetées à la suite des expositions, ou conquises à sa vente posthume, accomplissait donc un pieux devoir[1]. En faisant appel au Musée du Luxembourg, elle faisait un acte d'initiative intelligente qui, nous sommes heureux de le dire, a été compris.

Paris — ce sont les Parisiens qui le disent — est le cerveau de la France. C'est à Paris que viennent se faire sacrer les grands peintres, et les grands sculpteurs, et les grands musiciens, et toutes les grandes réputations... On affirme la nécessité de la température de fournaise que les âmes y respirent pour que les génies se fondent, des larmes qui s'y versent pour qu'ils se trempent, des combats incessants qui s'y livrent pour qu'ils acquièrent, comme sous un enclume, la ténacité dernière. Paris est le grand marché de l'intelligence, et Paris est censé retenir à son profit les chefs-d'œuvre qui viennent solliciter sa hautaine attention. Dans l'espèce, nous pensons que le Musée du Luxembourg pourrait contenir plus de choses exquises qu'il n'en possède; mais sans soulever incidemment une très-grave question, nous tenons pour notable le nombre des bons morceaux de l'école contemporaine qu'il a recueillis. Or, puisque le Musée du Luxembourg est au Louvre ce que le Purgatoire est au Paradis, c'est-à-dire un lieu de passage avant l'immobile et suprême immortalité, pourquoi la collection du Luxembourg ne servirait-elle point d'école ambulante, à la façon du Musée de Kensington? Une seule

1. Voici le relevé des œuvres de Delacroix qui figurent à cette exposition :

La *Noce juive* (Musée du Luxembourg) ;

La *Drachme de saint Pierre* (à M. Surville) ;

Le *Christ au jardin des Oliviers* (à M. Damblat) ;

Le *Christ en croix; Tigre couché;* le *Christ au jardin des Oliviers,* pastel. Ces trois œuvres avaient été données de son vivant par Delacroix à madame veuve Roché ;

Cavalier arabe passant un gué (à M. Macaire) ;

La *Scène des tombeaux,* dans *Juliette et Roméo; Juive d'Alger*; étude de *Cheval gris* et étude de *Cheval noir* (à M. T. B. G. Scott) ;

Junon implore Éole pour qu'il détruise la flotte d'Énée, esquisse d'un des quatre panneaux décoratifs figurant les *Saisons* (à madame veuve L. Delbos) ;

Étude de *Paysage,* esquisse à l'huile ; étude d'*Intérieur* ayant servi pour la *Noce juive*, aquarelle; *Berbère des montagnes*, vu de profil, dessin rehaussé; *Christ à la colonne,* pastel (à M. Dauzats) ;

La *Muse inspirant Hésiode,* admirable étude à l'aquarelle pour un des pendentifs de la Chambre des Députés (léguée à M. Dauzats par Eugène Delacroix) ;

La *Montée au Calvaire,* dessin à la plume de la plus grande énergie, légué à M. Ph. Burty par E. Delacroix, et reproduit en réduction dans un des derniers numéros de la *Gazette*.

objection se présente : celle du danger que courent les toiles dans les voyages; mais elle est de la force du raisonnement des personnes qui redoutent la chute des cheminées dans la rue. On ne sort qu'avec précaution pendant les bourrasques, et l'on emballe avec un soin particulier les chefs-d'œuvre. En réalité, le Luxembourg pourrait, sans se dégarnir, envoyer successivement dans les grands centres l'*Apothéose d'Homère* ou les *Femmes d'Alger*, les *Cartons de la chapelle Saint-Ferdinand* ou le *Massacre de Scio*, le *Portrait de Cherubini* ou la *Noce juive*. Je ne cite que ces œuvres parce que M. Ingres et Eugène Delacroix sont, parmi les maîtres contemporains, les mieux représentés dans ce Musée. Nantes a, de M. Ingres, un *Portrait de madame de Sénones*, admirable toile qui, pour la fierté du dessin et la force de la couleur, soutiendrait le voisinage des Florentins, mais ni Lyon, ni Marseille, ni Bordeaux ne possèdent du maître un traître coup de pinceau. Et cependant, chaque jour, les jeunes artistes et le public entendent prononcer ou lisent dans les revues le nom du maître et sont renvoyés à son école par des critiques compétents. Leur faudra-t-il donc toujours, s'ils ne peuvent entreprendre le voyage de Paris, jurer *in verba magistri?* La vue, l'étude, la comparaison, la discussion même de maîtres rivaux, ou, si l'on trouve ces paroles irrespectueuses, de maîtres qui ont cherché et réalisé leur idéal par des voies toutes différentes, ne feraient-elles pas plus pour l'éducation générale que des rames de papier imprimé? Tel jeune peintre n'aurait-il pas les yeux dessillés et ne saisirait-il pas d'un regard ce que le professeur tendait verbeusement et inutilement à lui faire comprendre? Tel amateur ne jetterait-il point ses tableautins par la fenêtre avec la haute ambition de ne plus adorer que les vrais dieux? Tel écrivain ne se révélerait-il pas par des aperçus nouveaux? et l'on sait si la disette se fait sentir de jeunes écrivains aimant ou comprenant l'art moderne! Ne serait-ce point enfin une concession aussi habile que peu coûteuse faite par Paris aux légitimes réclamations de la province contre une trop étroite centralisation?

Quoi qu'il advienne de ce que nous proposons, nous prenons note de ce précédent et nous sommes heureux que la *Société des Amis des Arts* de Bordeaux l'ait provoqué.

Il n'y avait point que des Delacroix à cette exposition. Outre la *Bacchante* de M. Bouguereau et la *Meute sous bois* de MM. Belly et de Balleroy, nous avons remarqué au premier rang un des beaux paysages que nous connaissions de M. Diaz, *Nymphes et Amours*, celles-là endormies, ceux-ci voletant sous l'ombre criblée de rayons de soleil d'une puissante forêt; il est difficile d'unir autant de grâce à autant de nerf, autant d'éclat dans le ton à autant de verve dans le faire. Nous avons noté

encore la *Vache qui se frotte*, par M. Troyon, vache dessinée avec bien plus de fermeté et de soin que ce peintre n'en met d'ordinaire à exprimer l'anatomie de ses animaux; les paysages de M. Corot et ceux de M. Appian, un des rares Lyonnais qui se soient dérangés; des aquarelles de M. Charles Chaplin, aimables badinages qui ne donnent point toute la mesure de son talent de décorateur; *les Sources de la Loue*, une des belles études de ce M. Courbet qui, depuis... ; des *Souvenirs de l'Orient*, par M. Théodore Frère, et *Une mare* au milieu d'une prairie ombreuse, par M. Charles Daubigny le père, ce qu'il faut écrire tout au long, puisque son fils s'appelle Charles aussi et qu'il peint dans sa manière presque à s'y méprendre.

M. Vollon et M. Ribot, qui représentent la jeune école, avaient envoyé : le premier des fleurs, négligemment posées dans un vase et rendues surtout au point de vue de l'effet; le second, un *Intérieur de cuisine* et des *Récureurs*. Cette dernière toile, tout récemment terminée, offre un aspect vraiment étrange; malgré l'opacité des ombres, les chairs s'enlèvent sans dureté, et une lumière bizarre, qui n'éclaire que les objets de son choix, modèle ceux-ci avec une singulière justesse. Mais les marmitons ont des membres si maigres, des mines si hagardes et des nez si vermillonnés, que l'on se demande si M. Ribot a voulu faire peur ou faire rire, si ces marmitons haletants récurent les marmites de Pluton ou celles des noces de Gamache.

M. Jongkind est toujours l'harmoniste que l'on sait. Lorsque quelques années ou même quelques mois ont passé sur les panneaux qui paraissent inachevés au moment où ils quittent son chevalet, ils prennent une harmonie singulière. Outre qu'il rappelle, à ceux qui l'ont visitée, la Hollande avec la dernière justesse d'impression, M. Jongkind excelle dans un genre qui a fait la juste célébrité de Van der Neer : les clairs de lune. Il semble se jouer des difficultés, et sait se servir de toutes les dégradations du noir avec la liberté de Paganini exécutant les variations du *Carnaval de Venise* sur un violon qui n'avait qu'une corde. Lorsqu'il veut bien peindre le plein jour, M. Jongkind brosse des ciels qui ont la profondeur et l'éclat serein des meilleurs Bonington.

Une *Vue de Constantinople* de M. Ziem, noyée, comme de coutume, dans une lumière très-ardente et très-vibrante, obtenue par les savantes oppositions du bleu et de l'orangé; le *Portrait du marquis d'Alon*, par M. Ricard; une *Ève* colossale, par le sculpteur Clésinger, endormie dans le Paradis terrestre sous le pommier fatal, et tentée, dans son sommeil, par un serpent démesurément long : tels sont, surtout, pour en terminer avec les peintures, les envois qui témoignent du sincère désir qui anime la commission de donner à ses expositions un attrait sérieux.

Un modèle, en bronze argenté, de la statue de Bonaparte, érigée sur la place publique de la ville de Brienne-Napoléon, une statue et un groupe en terre cuite, par l'élégiaque M. Chatrousse; quelques statuettes d'animaux, par M. Mène, faciles et naturelles, représentent à peu près seules la sculpture. L'an prochain, si nous ne nous trompons, la commission doit demander à M. Barye l'envoi des morceaux les plus importants de son œuvre et en proposer l'acquisition par le Musée de la ville. Rien ne serait plus digne d'éloge. L'œuvre de M. Barye, dont la personne est si étrangement mise à l'écart par l'administration des Beaux-Arts, malgré la droiture de son caractère et la hauteur de son enseignement; l'œuvre de M. Barye pèsera d'un poids considérable dans l'histoire de l'art contemporain. Les pièces qui le composent deviendront prochainement rares en belles épreuves, car les bons moules se fatiguent et le métal tend chaque jour, malgré la surveillance que ce modeste et grand artiste exerce sur les fabricants, à baisser de qualité. Il est donc temps de les rechercher, et une ville ne peut que s'honorer en les acquérant en bloc.

Une salle était réservée aux dessins et aux gravures. La *Société des Aquafortistes* et la *Gazette des Beaux-Arts* avec M. Rodolphe Bresdin en faisaient les principaux frais. Les eaux-fortes de M. Maxime Lalanne, qui est un Bordelais établi à Paris, frappaient par la sûreté de l'attaque et la franchise de l'effet; celles de M. Ferdinand Chaigneau, qui est un Bordelais aussi, par une douce tranquillité. Les cadres de la *Gazette* contenaient la *Source* et l'*Angélique*, gravées par M. Léopold Flameng, d'après M. Ingres, et les *Bijoux étrusques* du Musée Campana, reproduits par M. Jules Jacquemart. C'est avec un plaisir complet que j'ai revu ces œuvres dans lesquelles nos collaborateurs ont mis tant de science et tant de souplesse, et je puis leur affirmer que tous les amateurs bordelais que j'ai pratiqués m'ont fait part de la même impression.

M. Rodolphe Bresdin appartient à cette race d'artistes illuminés dont on n'ose parler qu'avec les ménagements les plus discrets. On me comprendra lorsque j'aurai dit que l'idéal a été pour lui ce qu'une liqueur trop puissante est au vase qu'elle fait éclater. L'histoire de M. Rodolphe Bresdin est des plus touchantes. Elle a fourni à M. Champfleury le sujet d'une de ses premières nouvelles, *Chien Caillou*, et qui compte pour l'une des plus parfaites de son œuvre. M. Bresdin est tel encore aujourd'hui que nos lecteurs l'ont trouvé dans ce court chef-d'œuvre de raillerie et d'attendrissement, d'étude sérieuse et de gravité bouffonne. Son lapin, son cher lapin blanc est mort; de Toulouse, M. Bresdin est venu à pied à Paris; de Paris, il est parti pour Bordeaux; il a beaucoup souffert et tant travaillé qu'il en est devenu aveugle ou à peu près. Aujourd'hui, au lieu d'eaux-

fortes ou de lithographies, il fait des dessins si étranges, si compliqués, si incroyablement minutieux, que la foule s'en égaye et ne les achète point. Voilà tout le chapitre qu'aurait à ajouter M. Champfleury. Lugubre chapitre que l'on peut relire sans variantes dans la biographie de plus d'un de ceux qui ont manié le pinceau, la pointe ou le marteau...

M. Léon Drouyn, né à Bordeaux, est élève à Paris de l'École des Beaux-Arts, et a travaillé dans cet atelier Questel qui a si impatiemment accepté le remaniement de l'École. Nous nous déclarons très-inhabile à juger son *Projet de Musée et d'École des Beaux-Arts pour la ville de Bordeaux*. Un seul point nous a frappé, c'est que M. Léon Drouyn propose de placer cet édifice tout autre part que sur l'avenue des Quinconces. Cette promenade, dont la réputation est justement européenne, dont l'effet est ce qu'il y a de plus grandiose et de plus frappant dans Bordeaux, est menacée en ce moment d'une mutilation qui lui serait fatale : on voudrait y construire, sur les bas côtés, les édifices consacrés à renfermer la bibliothèque et le musée. Nous n'avons malheureusement pas voix au conseil ; mais, à titre d'étranger sincèrement enthousiaste d'une des promenades les plus belles, les plus larges, les plus aérées que nous connaissions en France, nous adjurons l'administration bordelaise de renoncer au projet qu'elle patronne [1]. Déjà deux constructions parasites, deux établissements de bains, d'une forme odieusement ridicule, ont poussé aux extrémités des contre-allées et cachent aux visiteurs la vue des quais, du fleuve animé, des collines qui forment la rive opposée. N'est-ce point assez de ces champignons en pierre de taille ? Veut-on transformer les Quinconces, à l'instar des Champs-Élysées, en jardins anglais avec restaurants et cafés-concerts ? Les traces du passage de M. de Tourny doivent être sacrées pour les administrations qui sont appelées à lui succéder. C'est lui qui a donné à Bordeaux ce caractère de liberté aisée, de gentilhommerie de haute race qui font cette ville ce qu'elle est : une capitale au petit pied.

Si Bordeaux n'a point, à proprement parler, « d'école », il y a cependant quelques artistes qui y résident. MM. Antoine et Tony Gibert se livrent, le premier au portrait, le second au paysage. M. Oscar Gué, conservateur des musées, — une sinécure à en juger par la pauvre façon dont ce musée est classé, — expose une *Jeune bergère ramenant son troupeau*, peinture qui manque absolument de naturel et ferait fredonner à Alceste,

1. Dans la séance du 4 mars 1864, le maire de Bordeaux a lu au conseil municipal un rapport dont les conclusions sont : « Nous ne croyons pas que ces deux monuments puissent être placés ailleurs que sur les bas côtés des quinconces. » Qu'y a-t-il donc de plus précieux et de plus rare aujourd'hui que l'air, la verdure et l'espace ?

« j'aime mieux ma mie... » MM. Pradelles et Auguin ont travaillé dans les environs de Saintes pendant tout un été avec M. Corot et M. Courbet, et ont pris de ces maîtres, si dissemblables par la doctrine et le faire, d'excellentes leçons, M. Auguin surtout. M. Faxon, élève de M. Durand Brager, peint avec succès les marines.

Mais un artiste dont le sentiment est beaucoup plus personnel et plus pénétrant est M. Léonce Chabry. La lumière de son *Lever de la lune*, effet de crépuscule pendant l'hiver, nous semble assez peu juste, quoique le sujet soit bien composé. Mais son étude intitulée *Matinée avant la pluie* est vraiment l'œuvre d'un artiste de race. M. Chabry semble mettre beaucoup de l'état de son âme dans ses moindres toiles : les coins qu'il choisit, la saison de l'année qui l'attire, les tons qui le charment, les formes qu'il préfère, tout est empreint d'une mélancolie douloureuse. Ce que le peintre voit dans la nature ne diffère point de ce qu'y rencontre le poëte ou de ce qu'y entend le musicien. Qu'importe la forme que revêt une impression? L'*Obéron*, de Weber, une élégie de Musset, un site d'automne de M. Théodore Rousseau, n'est-ce point le même soupir? M. Léonce Chabry est un poëte autant qu'un peintre. Il ne faut point cependant qu'il néglige la question de métier. Il n'est point défendu aux poëtes de savoir la grammaire.

Que les organisateurs de ces expositions dont, nous le répétons, l'action est si utile, ne se découragent point. Loin d'entraver la marche des expositions en province, la périodicité annuelle du Salon parisien va leur fournir de nouvelles facilités. Ils n'ont point à se préoccuper de la primeur des œuvres, mais, au contraire, à écouter dans une certaine mesure le bruit qui se fait autour d'elles, à noter celles qui leur paraissent de nature à intéresser leur public, à s'informer de celles qui rentreront à l'atelier de l'artiste et à les retenir à l'avance. C'est une mission toute de tact et d'activité, c'est dire qu'elle ne peut-être mieux remplie que par la commission administrative de la *Société des Amis des Arts de Bordeaux*.

PHILIPPE BURTY.



LES MAYS DE NOTRE-DAME



'ORIGINE de la corporation des orfévres de Paris remonte fort loin, et ce n'est pas ici qu'il convient d'en retracer l'historique; Isaac Trouvé s'est chargé de ce soin en 1685 [1] dans un petit volume très-bon à consulter, devenu rare à la vérité, et auquel nous renvoyons le lecteur.

Nous rechercherons uniquement aujourd'hui quand et comment s'est introduit chez les orfévres l'usage d'offrir à la sainte Vierge un tableau votif le 1er mai de chaque année, et qui fut appelé *May* pour cette raison.

Eudes de Sully, évêque de Paris, ayant gratifié l'église métropolitaine de précieuses reliques de saint Marcel, l'un de ses prédécesseurs, le corps des orfévres profita de la circonstance pour témoigner sa reconnaissance à MM. du chapitre de lui avoir accordé une chapelle dans leur église; en conséquence, il construisit une châsse magnifique destinée à recevoir les reliques de saint Marcel et l'offrit au chapitre de Notre-Dame, qui l'accepta et la fit placer au-dessus du maître-autel; ce fut à cette occasion que les orfévres de Paris furent gratifiés du titre et de la charge de *porteurs de la châsse de saint Marcel,* prérogatives dont ils ont joui jusqu'en 1789.

C'est le 1er mai 1449 que l'on voit la congrégation offrir un *may verdoyant* et nommer deux de ses membres sous le titre de *princes du may,* avec la mission spéciale de veiller chaque année à l'observation rigoureuse dudit usage; au may verdoyant l'on ajouta plus tard « une machine d'architecture en forme de tabernacle, » qu'on suspendait à la voûte de l'église, et à laquelle étaient attachés des sonnets, des rondeaux, des prières adressées à la sainte Vierge, et où l'on formulait des vœux pour la santé du roi, de la reine, du dauphin et pour les besoins de l'État.

1. Recueil et mémoire historique touchant l'origine et ancienneté de la présentation du tableau votif que les marchands orfévres, joailliers, confrères de la confrérie de sainte Anne et saint Marcel de cette ville présentent, tous les ans, le premier jour de mai, à la sainte Vierge, dans l'église métropolitaine de Paris. — Paris, chez l'auteur, rue Saint-Louis, près le Palais, au Dauphin, 1785, in-12.

Le 1er mai 1533 se produisit la première pensée d'un tableau votif, peinture informe à la vérité; « autour d'un nouveau tabernacle à six pans on avait représenté l'histoire du Vieux Testament, en remontant à la création du monde, et à l'angle de chacun des pans on avait représenté la figure d'un prophète. »

Le 1er mai 1608, la corporation des orfévres dota la chapelle Sainte-Anne des objets propres au service divin, et lui offrit en outre un nouveau tabernacle dont voici la description : « De forme triangulaire où estoit posée à chacun de ses angles une figure de relief sise sur sa baze, soutenüe de trois thermes entrelassez de cartouches, de festons, de fruits et de roulleaux représentés au naturel, suspendus entre les thermes et les cartouches, le tout se rencontrant fort industrieusement pour former le cul de lampe qui fait la définition de la baze ornée des armes de France, de monseigneur le dauphin, et de celles du corps des orfévres, armes qui leur furent données par Philippe de Vallois, roy de France; la cuve duquel cul de lampe estoit soustenue par six colonnes posées deux à deux de chaque costé des figures, et le milieu des angles estoit marqué par une figure pareillement assise sur son frontispice en forme de dosme, qui finissoit à un gros vaze court revestu de feuillages, le vuide de ces faces estoit enrichy de moulures pour enchâsser les trois tableaux qui le rendoient en sa perfection. »

De 1608 à 1629 les orfévres ne manquèrent pas une seule fois d'offrir un petit tableau dont le sujet était emprunté à la vie de la sainte Vierge.

Toutefois, en l'année 1630, les orfévres, témoins des embellissements apportés à l'église Notre-Dame, notamment au jubé, présentèrent une requête à MM. du chapitre pour obtenir de remplacer le *petit* tableau qu'ils offraient autrefois par une *grande toile de onze pieds* où serait retracé un *acte des apôtres;* il nous paraît utile de donner *in extenso* la lettre qui leur fut répondue et qui faisait droit à leur demande; c'est la véritable charte de fondation des *mays de Notre-Dame :*

« Sur la requeste présentée par les maistres orfévres de Paris, confrères de la confrérie de Sainte-Anne, fondée en l'église de Paris, nous avons permis ausd. maistres de la confrérie d'offrir à la glorieuse Vierge tous les ans le premier jour de may un tableau peint d'onze pieds de haut, pour embellir les grandes colonnes de la nef de l'église, lesquels tableaux tous les actes des apostres seront dépeints. Fait au chapitre de Paris, le mercredy dixième avril, l'an du Seigneur mil six cent trente.

« *Signé :* De Cotesme. »

Telle est l'origine des *mays* de Notre-Dame. Chaque tableau restait exposé d'abord durant la journée du 1er mai devant le portail de Notre-Dame, où le peuple se portait en foule pour l'admirer, après quoi il était suspendu à l'un des piliers de la nef; cet usage fut continué jusqu'en l'année 1707; à cette époque, la place venant à manquer, il fallut y renoncer; depuis, la congrégation des orfévres fit à diverses reprises des dons de même nature à l'église Saint-Germain-des-Prés, sans toutefois que la tradition s'y soit conservée, que nous sachions, d'une façon régulière. Nous connaissons cependant une pièce imprimée[1] qui nous fait connaître deux tableaux offerts ainsi à la sainte

1. Explication des deux tableaux exposés à la porte de l'abbaye royale de Saint-Germain-des-Prez, le premier jour de may, et faits pour la même église par messieurs Cazes et Verdot, pein-

Vierge, le 1er mai 1716, peints, l'un par Cazes, et dont le sujet, tiré du chapitre III des Actes des Apôtres, représente *Saint Pierre, accompagné de saint Jean, guérissant un boiteux devant la belle porte du temple;* l'autre, exécuté par Verdot, retrace le fait rapporté dans le chapitre XXVII des Actes des Apôtres, *Saint Paul se guérissant de la morsure d'une vipère dans l'île de Malte.*

Les objets d'art furent enlevés, comme chacun le sait, au moment de la Révolution, des églises, des communautés religieuses et des monuments publics; les tableaux de Notre-Dame, au nombre desquels figuraient les mays qui nous occupent et restaurés huit ans auparavant [1], furent d'abord transportés au dépôt des monuments français organisé par le zèle et les soins intelligents du chevalier Alexandre Lenoir; plus tard, ces toiles entrèrent en majeure partie au *Muséum;* quelques-unes furent ensuite données à la province; plusieurs entrèrent dans les galeries du Louvre et sont mentionnées au catalogue de l'école française; beaucoup furent restituées à Notre-Dame; M. Viollet-le-Duc, par suite des exigences de la restauration de l'église métropolitaine, a demandé au chapitre, en 1862, le renvoi définitif au Louvre de ces peintures, et il a été fait droit à sa juste demande; de cette manière nous avons l'espoir de voir prochainement représenté dans notre collection nationale plus d'un maître qui n'y figurait pas encore.

De 1630 à 1707, il est entré 77 tableaux votifs à Notre-Dame de Paris; le lecteur nous pardonnera l'aride exposition de chiffres qui va suivre, en raison de son utilité; nous devions naturellement nous inquiéter de ce qu'étaient devenues des peintures qui, presque toutes, ont été exécutées par des artistes ayant appartenu à l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture; on verra bientôt le résultat que nous avons obtenu; mais qu'il nous soit permis, avant tout, de remercier M. Daudet et M. le comte Clément de Ris de la bienveillance qu'ils nous ont témoignée au cours de nos recherches et des efforts qu'ils ont faits pour rendre moins considérable la série des tableaux *disparus.*

ÉTAT DES MAYS DE NOTRE-DAME EN 1863.

Dans la collection du Louvre	5
Dans les musées de province	6
Dans des églises	3
Donation du chapitre métropolitain	25
Total	39

Ainsi donc il reste trente-huit tableaux sur la destinée desquels il ne nous est plus permis, après de minutieuses investigations, de nous prononcer; puissent ces lignes avoir pour résultat de faire retrouver ou *nommer* quelques-unes des toiles qui manquent encore à l'appel!

Florent Le Comte, dans son *Cabinet des singularités* [2] (t. I, p. 227-245), a dressé

tres ordinaires du roy. — (Paris) Impr. de la veuve Denis Chenault (s. d.), in-4 de 4 pages. (Le permis d'imprimer est du 30 avril 1716.)

1. Description historique des tableaux de l'église. — Paris, impr. de la veuve Hérissant, 1781, in-8 (avec cette mention : Restaurés cette même année par ordre de MM. du Chapitre).

2. Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et gravure, ou introduction à la connoissance des plus beaux arts figurés sous les tableaux, les statues et les estampes, par Florent Le Comte, peintre et sculpteur. — Brusselles, Lambert Marchand, 1702, 3 vol. in-12.

le catalogue des mays de Notre-Dame depuis 1630 jusqu'à 1699; son travail, fait au point de vue de ses contemporains, est des plus sommaires; quelquefois même cet auteur est inexact. Une autre pièce imprimée, que nous décrivons plus loin, a comblé la lacune de 1699 à 1707, mais la description y est encore plus succincte.

Bref, le catalogue des mays de Notre-Dame était à faire; nous avons pensé que le moment était opportun de le tenter, au lendemain de la donation pré-rappelée, et nous l'avons tenté.



1er. — 1630. Saint Pierre et saint Paul montant au temple, et saint Pierre guérissant un boiteux. (Par *Georges* LALLEMAND, de Nancy, « dont la manière était pauvre et sans goût, — nous apprend Mariette, — ce qui ne l'empêche pas d'être en grande réputation et fort employé. »)

2e. — 1631. Les Miracles de la sainte Vierge arrivés en l'église Notre-Dame en 1625 et 1628. C'est la représentation de l'ancienne chapelle de la sainte Vierge et la guérison miraculeuse, par son intercession, le 1er mai 1625, d'une fille de Nogent-le-Rotrou, percluse de tous ses membres; le 16 juillet 1628, de Jean Decarrière, de la ville de Meaux, affligé depuis longtemps d'un ulcère aux jambes. (Par LEMOYNE. Nous supposons qu'il s'agit du Parisien *Pierre-Antoine* LEMOYNE, qui était peintre et musicien, qui mourut à Paris, le 19 août 1669, âgé de 66 ans, et qui avait été reçu à l'Académie comme peintre de fleurs, le 1er août 1654.)

3e. — 1632. La mort d'Ananie et de sa femme Saphira. (Par VOUET le jeune; il s'agit de *Aubin* VOUET, frère cadet et disciple de Simon Vouet, né à Paris en 1599, inhumé à Saint-Eustache le 2 mai 1641. — Envoyé par le musée de Paris, en 1803, au musée de Rouen, n° 204 du catalogue.)

4e. — 1633. Saint Étienne priant avant d'être lapidé. (Par *Georges* LALLEMAND) [voir le n° 1].

5e. — 1634. Une Pentecôte; elle a été gravée par Nicolas Regnesson. (Par *Jacques* BLANCHARD, le père, né à Paris en 1600, mort dans la même ville en 1638. — Entré au Louvre le 27 frimaire an II, 17 décembre 1793 [1].)

6e. — 1635. Saint Pierre guérissant les malades de son ombre. (Par *Laurent de* LAHIRE, né à Paris le 27 février 1606, décédé dans la même ville le 28 décembre 1656. Il fut un des douze anciens fondateurs de l'Académie royale de peinture [1er février 1648]. — Au Louvre, n° 288 du catalogue.)

7e. — 1636. Saint Paul, dans l'aréopage, convertit par ses prédications saint Denis et plusieurs autres personnages. (Par *Jean-Baptiste* NINET DE LESTAIN, de Troyes,

1. Les tableaux dont nous contsatons ainsi l'entrée sont ceux qui ne font plus partie de la collection du Louvre et qui ont sans doute été donnés à des églises dans la période de 1792-1800, époque à laquelle ont été formés les premiers inventaires administratifs du Muséum.

mort en 1662. — Abraham Bosse a gravé ce tableau, et M. Georges Duplessis a décrit cette estampe dans le catalogue d'Abraham Bosse, p. 7. — Envoyé au Musée de Strasbourg par le Musée de Paris en 1803.)

8e. — 1637. La conversion de saint Paul. (Par *Laurent de* LAHIRE [voyez nº 6]. L'artiste a gravé lui-même son tableau à l'eau-forte, et Robert Dumesnil en a donné la description dans son *Peintre-Graveur français*, t. I, p. 85. — Entré au Louvre le 25 frimaire an II.)

9e. — 1638. Louis XIII, à genoux, offrant sa couronne à la sainte Vierge, *donné par le roi.* (Peint par *Philippe de* CHAMPAGNE, né à Bruxelles en 1602, mort à Paris le 12 août 1674, à Port-Royal [Paroisse Saint-Gervais]. — Cette toile, que Gault de Saint-Germain signale comme perdue, dans le *Guide des amateurs de tableaux*, fut envoyée par le Musée de Paris, en 1803, à celui de Caen ; nº 102 du catalogue.)

10e. — 1638. Le baptême de l'eunuque de Candace. (Par *Claude* VIGNON le Vieux, né à Tours en 1594, mort à Paris, professeur de l'Académie de peinture, le 10 mai 1670; il a gravé lui-même à l'eau-forte son tableau [voyez Robert Dumesnil, t. VII, p. 155, nº 22]. Cette toile, au dire de Mariette, « est une des meilleures du maître ».)

11e. — 1639. Corneille se prosternant devant saint Pierre. (Par *Aubin* VOUET. — Voyez le nº 3 ci-dessus.)

12e. — 1640. Saint Pierre délivré de la prison où il avait été mis par Agrippa. (Par *Aubin* VOUET, sus-nommé. — Ce tableau fut envoyé en 1803 par le Musée de Paris à celui de Toulouse, nº 394 du catalogue.)

13e. — 1641. Décollation de saint Jacques dans Jérusalem. (Par *Nicolas* PRÉVOST, peintre et graveur de Paris, élève de Claude Vignon, et dont Robert Dumesnil, t. III, p. 38, décrit une pièce traitée « d'une pointe savante, spirituelle et légère. » Ce qui explique peu le silence que tous les biographes, à part l'abbé de Marolles, ont gardé sur cet artiste, dont le Musée d'Orléans possède quelques ouvrages.)

14e. — 1642. Première prédication de saint Pierre dans la ville de Jérusalem. (Par *Charles* POERSON père, de Metz, ancien membre de la maîtrise, reçu membre de l'Académie royale le 4 août 1651, mort le 5 mars 1667, âgé de 58 ans. — Nº 226 du Catalogue des monuments français [1].)

15e. — 1643. Le crucifiement de saint Pierre. (Par *Sébastien* BOURDON, né à Montpellier en 1616, mort à Paris le 8 mai 1671, (registre des protestants des Saints-Pères.) — Au Louvre, nº 42 du catalogue. — Ce tableau a été gravé par Nicolas Tardieu ; Landon, t. I, pl. 13.)

16e. — 1644. Saint Paul et saint Barnabé déchirant leurs vêtements en détestant l'idolâtrie des peuples de la ville de Lycaonie, qui voulaient leur faire des sacrifices à cause d'un homme boiteux et perclus de ses membres dès sa naissance qu'ils avaient

1. Les tableaux que nous désignerons ainsi figurent dans le « *Catalogue historique et chronologique des peintures et tableaux réunis au Dépôt national des monuments français, par Alexandre Lenoir, conservateur dudit dépôt, adressé au Comité d'instruction publique, le 11 vendémiaire an III.* » Ce précieux document a été imprimé dans le Bulletin archéologique publié par le Comité historique des arts et monuments (IIIe volume, 1845, p. 276 - 327).

guéri. (Par *Michel* CORNEILLE le père, né à Orléans en 1601, mort à Paris le 16 juillet 1644; il épousa une nièce de Simon Vouet, Marguerite Grégoire, le 4 février 1636 [Paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois], et fut l'un des quatorze fondateurs de l'Académie royale de peinture. Son tableau a été gravé par François Poilly. — Donné en 1862 à la collection du Louvre, par décision du chapitre de Notre-Dame de Paris.)

17e. — 1645. Saint Paul, avant sa conversion, étant privé de la vue, la recouvre dans la ville de Damas, par le ministère d'Ananias, disciple du Sauveur, qui lui fait tomber des écailles des yeux. (Par *Charles* ERRARD, de Nantes, mort à Rome le 25 mai 1689, âgé de 88 ans; il fut enterré dans le cloître de Saint-Louis-des-Français; il fut un des quatorze fondateurs de l'Académie royale de peinture. — Guillet de Saint-Georges, dans un mémoire lu à l'Académie le 4 novembre 1690, nous apprend que « ce tableau fut enlevé de Notre-Dame. » — Qu'est-il devenu?)

18e. — 1646. Les miracles de saint Paul à Éphèse. — Guillet de Saint-Georges et Florent Le Comte ont donné à ce tableau le titre suivant: « Les enfants de Scéva, prince des prêtres, voyant saint Paul invoquer le nom de Jésus pour conjurer les démons, suivent son exemple et forcent l'esprit malin à leur répondre. (Par *Louis* BOULOGNE père, né en 1609, mort à Paris le 13 juin 1674; élève de Blanchard père, il fut l'un des quatorze fondateurs de l'Académie de peinture. —Donné en 1862 à la collection du Louvre par décision du chapitre de Notre-Dame de Paris.)

19e. — 1647. Le martyre de saint André. (Par *Charles* LEBRUN. Ce sujet a été gravé par Étienne Picard le Romain. — Entré au Louvre le 25 frimaire an II.)

20e. — 1648. Martyre de saint Simon. (Par *Louis* BOULOGNE père [voyez n° 18 ci-dessus]. — Donné en 1862 à la collection du Louvre, par décision du chapitre de Notre-Dame.)

21e. — 1649. Prédication de saint Paul à Éphèse. (Par *Eustache* LESUEUR. Ce tableau a été gravé bien des fois, notamment par Étienne Picard dit le Romain. — Au Louvre, n° 521 du catalogue.)

22e. — 1650. Saint Paul rendant aveugle le faux prophète Barjésu et convertissant par ce miracle le proconsul Sergius. (Par *Nicolas* LOIR, né à Paris en 1624, où il mourut le 6 mai 1679; il était membre de l'Académie de peinture depuis le 31 mars 1663. — Donné en 1862 à la collection du Louvre, par décision du chapitre de Notre-Dame.)

23e. — 1651. Le martyre de saint Étienne. (Par *Charles* LEBRUN [voyez le n° 19 ci-dessus]. Ce tableau a été souvent gravé. — Au Louvre, n° 65 du catalogue.)

24e. — 1652. Saint Pierre ressuscitant, à la prière de ses disciples, la veuve Thabite. (Par *Louis* TESTELIN l'aîné; né à Paris en 1615, décédé dans cette ville le 19 août 1655; il fut l'un des quatorze fondateurs de l'Académie. Son tableau a été gravé par Abraham Bosse. — Donné en 1862 à la collection du Louvre, par décision du chapitre de Notre-Dame.)

25e. — 1653. Saint Paul, dans l'île de Malte, est piqué par une vipère. (Par *Charles* POERSON le père [voyez le n° 14 ci-dessus]. Cette toile a été concédée en 1821 à une église de la banlieue de Paris.)

26e. — 1654. La conversion de Lydie, marchand de pourpre. (Par *Zacharie* HEINCE, peintre-graveur, mort à Paris à l'âge de 58 ans, le 22 juin 1669, étant membre

de l'Académie royale depuis le 16 avril 1663; il publia avec François Bignon deux ouvrages considérables pour le temps : la suite des *Portraits des plénipotentiaires à la paix de Munster* [1648], et la *Galerie des illustres Français du Palais-Royal* [1650].)

27e. — 1655. Flagellation de saint Paul et de saint Silas. (Par *Louis* TESTELIN l'aîné [voyez le n° 24 ci-dessus]. Il existe une description imprimée de ce may; en voici le titre : *L'explication du tableau posé le 1er mai 1655 devant Notre-Dame* [s. l. n. d.], in-4° de 4 pages. — Entré au Louvre le 26 frimaire an II.)

28e. — 1656. Saint Paul défendant sa cause devant Agrippa et Bérénice sur leur trône. (Par *Étienne* VILLEQUIN, né à Ferrières [Seine-et-Marne] le 3 mai 1619, mort à Paris le 15 décembre 1688; académicien depuis le 21 avril 1663. — N° 606 du Catalogue des monuments français.)

29e. — 1657. Décollation de saint Paul à Rome. (Par *Louis* BOULOGNE père. Ce sujet a été gravé à l'eau-forte par l'artiste lui-même, et au burin par Jean Langlois [voyez les nos 18 et 20 ci-dessus]. — Donné en 1862 à la collection du Louvre, par décision du chapitre de Notre-Dame.)

30e. — 1658. Saint Pierre venu de Joppé à Césarée pour baptiser un centenier. (Par *Michel* CORNEILLE le père. Voyez le n° 16 ci-dessus.)

31e. — 1659. Le trépas de la sainte Vierge. (Par *Réné* DUDOT, peintre-graveur, qui fut reçu, le 25 mai 1653, maître du métier de peinture en la ville de Rouen.)

32e. — 1660. Le martyre de saint Barthélemy. (Par *Antoine* PAILLET père, peintre de Paris, mort le 30 juin 1701, et qui faisait partie de l'Académie depuis le 2 août 1659.)

33e. — 1661. Saint Jacques, conduit au supplice, faisant un miracle sur un paralytique. (Par *Noël* COYPEL le père, né à Paris le 25 décembre 1628, mort dans la même ville le 24 décembre 1707; académicien depuis le 3 mars 1663. — Donné en 1862 à la collection du Louvre, par décision du chapitre de Notre-Dame.)

34e. — 1662. Saint Jean prêt à être jeté dans une chaudière d'huile bouillante devant la porte Latine. (Par *Daniel* HALLÉ père, de Rouen, mort à Paris en 1674, et qui ne fut pas de l'Académie royale; « il fut juré apprenti du mestier de paintre-sculpteur soubs Rollin Bunel, à Rouen, pour le temps de cinq ans, le 4 novembre 1631. » Ce tableau fut gravé par Cossin. — Donné en 1862 à la collection du Louvre, par décision du chapitre de Notre-Dame.)

35e. — 1663. L'enlèvement de saint Philippe, diacre, après avoir baptisé l'eunuque de Candace, reine d'Éthiopie. (Par *Thomas* BLANCHET, peintre-graveur, né à Paris en 1617, mort à Lyon le 21 juin 1689, où il fonda une école académique de peinture [1681]. Il appartenait à l'Académie royale de Paris depuis le 30 mai 1676. Son tableau a été gravé par Tardieu. — Donné en 1862 à la collection du Louvre, par décision du chapitre de Notre-Dame).

36e. — 1664. Jésus-Christ apparaissant à saint Pierre, fuyant la persécution de Rome et qui demande : *Domine quò vadis?* (Par *Jérôme* SORLAY, peintre, élève de Mignard. D'Argenville, dans son *Voyage pittoresque de Paris*, 1765, p. 4, attribue ce may à Pierre Mignard, qui n'avait fait que retoucher la toile de son élève; Florent Le Comte a dési-

gné notre artiste sous le nom de *de* SOURLAY, en ajoutant que son œuvre avait été gravé par LE BOSSU. Nous ne connaîtrions guère le sieur Sorlay sans le testament de Pierre Mignard, que M. Niel a communiqué, avec des annotations de M. P. Mantz, aux Archives de l'art français [*Documents*, t. V, p. 42-515]. — A l'église Saint-Louis de Versailles.)

37e. — 1665. Simon le Magicien présentant de l'argent à saint Pierre pour acheter le pouvoir de donner le Saint-Esprit, d'où est venu le mot de *Simonie*. (Par *Zacharie* HEINCE [voyez n° 26 ci-dessus]. Il en existe une description imprimée, dont voici le titre : *Explication du tableau présenté à la sainte Vierge, le premier jour de may 1665, par MM. les orfévres de cette ville de Paris.* Paris, Jean Promé, 1665, in-4° de 4 pages.)

38e. — 1666. Saint Paul dans sa prison avec Silas. (Par *Nicolas* VAN PLETTEN BERGH, dit *de* PLATTE-MONTAGNE fils, peintre et graveur, né à Paris, mort le 25 décembre 1706, âgé de 75 ans; il était de l'Académie depuis le 21 avril 1663; ce sujet a été gravé par Barbery. — Donné en 1862 à la collection du Louvre, par décision du chapitre de Notre-Dame.)

39e. — 1667. Saint Paul renversé et lapidé dans la ville de Lystre. (Par *Jean-Baptiste de* CHAMPAGNE, le neveu, né à Bruxelles en août 1631, décédé à Paris le 21 septembre 1681, âgé de 50 ans; il était de l'Académie depuis le 21 avril 1663. Son tableau a été gravé par Cossin. — Ce tableau a été donné en 1803 par le Musée du Louvre à celui de Marseille, n° 119 du catalogue.)

40e. — 1668. La fille du roi d'Arménie, Polémon, délivrée de la possession du démon par saint Barthélemy. (Par *Claude-François* VIGNON, fils aîné de Claude; il naquit à Paris en 1634, et y mourut le 27 février 1703. D'Argenville, dans son *Voyage pittoresque de Paris* [de Bure, 1749, in-12], attribue ce may à Philippe Vignon, frère puîné de Claude-François. Nous pensons que d'Argenville est dans l'erreur; Claude-François, était membre de l'Académie royale dès 1664, tandis que Philippe n'en fit partie qu'en 1687.)

41e. 1669. Une Ascension. (Par *Louis* BOULOGNE père; voir les nos 18, 20 et 29 ci-dessus).

42e. — 1670. Saint André tressaillant de joie à la vue de son supplice. (Par *Gabriel* BLANCHARD, dit le neveu, et fils de Jacques; né à Paris en 1630, décédé dans la même ville le 29 février 1704; il était de l'Académie depuis le 26 mai 1663. — Donné en 1862 à la collection du Louvre par décision du chapitre de Notre-Dame.)

43e. — 1671. La conversion de saint Denis dans Athènes. (Par *Jean-Baptiste de* CANY. « Peintre froid, dont le principal talent était de copier avec une grande propreté. Il n'a guère peint que des sujets de piété et des portraits, » d'après Mariette.)

44e. — 1672. La vocation de saint Pierre et de saint André. (Par *Michel* CORNEILLE fils aîné, peintre-graveur, né à Paris en 1642, mort aux Gobelins le 16 août 1708; il était membre de l'Académie royale depuis le 19 septembre 1663. — Donné en 1862 à la collection du Louvre, par décision du chapitre de Notre-Dame.)

45e. — 1673. Jésus-Christ guérissant le paralytique. (Par *Jean* JOUVENET l'aîné, né à Rouen en 1644, mort à Paris le 5 avril 1717; académicien depuis le 27 mars 1675; ce may a été gravé par Vermeulen. — Collection du Louvre; placé momentanément à Saint-Cyr [Seine-et-Oise].)

46e. — 1674. Décollation de saint Jean-Baptiste dans la prison. (Par *Claude* AUDRAN jeune, neveu; né à Lyon le 27 mars 1639, mort à Paris le 4 janvier 1684; il appartenait à l'Académie depuis le 27 mars 1675; ajoutons qu'un autre Audran, avec le prénom de Claude, peintre ordinaire du roi, fut inhumé, le 19 mai 1734, à la paroisse Saint-Sulpice, avec la qualité de concierge du palais du Luxembourg. — Donné en 1862 à la collection du Louvre, par décision du chapitre de Notre-Dame.)

47e. — 1675. Saint Étienne entre ses bourreaux qui le conduisent au supplice. (Par *Réné-Antoine* HOUASSE père; né à Paris en 1645, mort dans la même ville le 27 mai 1710; il appartenait à l'Académie depuis le 15 avril 1673. Il existe une description imprimée de ce may, dont voici le titre : *Explication du tableau présenté à la sainte Vierge par MM. les orfévres de la ville de Paris, le premier jour de may 1675* s. l. n. d.), in-4° de 4 pages.— Donné en 1862 à la collection du Louvre, par décision du chapitre de Notre-Dame.)

48e. — 1676. Séparation de saint Paul et de saint Barnabé. (Par BALLIN. — Nous supposons qu'il s'agit d'un fils du célèbre orfèvre Claude Ballin, et que ce fils, membre peut-être de l'Académie de Saint-Luc, obtint la commande de ce may, grâce à l'influence que son père exerçait dans la corporation des orfévres.)

49e. — 1677. Résurrection de Lazare. (Par *François* VERDIER, peintre et graveur, né à Paris en 1651, mort dans la même ville, et dans l'indigence, le 19 juin 1730; il appartenait à l'Académie depuis le 19 novembre 1678. Il avait épousé Antoinette Butet, nièce de Lebrun, dont il fut un des meilleurs élèves.)

50e. — 1678. Miracle de Jésus-Christ sur le paralytique au bord de la piscine. (Par *Bon* BOULOGNE l'aîné, peintre et graveur, né à Paris en 1649, où il décéda le 16 mai 1717; son tableau a été gravé par Jean Langlois; il appartenait à l'Académie depuis le 27 novembre 1677. — Donné en 1862 à la collection du Louvre, par décision du chapitre de Notre-Dame.)

51e. — 1679. Saint Pierre délivré de prison par l'ange. (Par *Jean-Baptiste* CORNEILLE, peintre-graveur, second fils de Michel, né à Paris en 1646, où il mourut le 10 avril 1695; il appartenait à l'Académie depuis le 5 janvier 1675, et avait épousé, le 14 janvier 1679, Marie-Madeleine Mariette, tante du célèbre amateur. — N° 369 du Catalogue des monuments français.)

52e. — 1680. Assomption de la Vierge. (Par *Antoine* COYPEL, peintre-graveur, deuxième fils de Michel; né à Paris en 1661, y décédé le 7 janvier 1722; il appartenait à l'Académie depuis le 25 octobre 1681. — N° 452 du Catalogue des monuments français.)

53e. — 1681. Les noces de Cana. (Par *Jean* COTELLE le fils, peintre et graveur, né à Paris, où il décéda le 24 septembre 1708, âgé de 63 ans; il appartenait à l'Académie depuis le 10 octobre 1672.)

54e. — 1682. Le baptême de Jésus-Christ par saint Jean-Baptiste. (Par *Alexandre* UBELESQUI, plus connu sous le nom d'ALEXANDRE; né à Paris, où il mourut le 21 avril 1718, âgé de 69 ans, il fut reçu à l'Académie le 30 janvier 1682. — N° 377 du Catalogue des monuments français [1].)

1. Il n'y eut pas d'offrande de mays aux années 1683 et 1684, par suite de difficultés intervenues entre le pouvoir royal et la Corporation des Orfévres.

55e. — 1685. Sermon de Jésus-Christ sur la montagne et guérison d'un malade. (Par *Charles-François* Poerson le fils, né à Paris, mort à Rome, directeur de l'École de France, le 2 septembre 1725, à l'âge de 73 ans; il appartenait à l'Académie royale depuis 1677.)

56e. — 1686. Le Centenier aux pieds du Sauveur, qui l'assure de la guérison de sa fille en faveur de sa foi extrême. (Par *Louis de* Boulogne fils jeune, né à Paris en 1654, mort dans la même ville le 20 novembre 1733. — N° 400 du Catalogue des monuments français.)

57e. — 1687. Jésus-Christ chassant les marchands du temple. (Par *Claude-Guy* Hallé, fils de Daniel, né à Paris en 1651, mort dans la même ville le 5 novembre 1736; il appartenait à l'Académie depuis le 28 décembre 1862. — Donné en 1862 à la collection du Louvre, par décision du chapitre de Notre-Dame.)

58e. — 1688. Jésus-Christ ressuscitant la fille de Jaïre. (Par *Guy-Louis* Vernansal, né à Fontainebleau, le 2 juillet 1648, mort à Paris le 9 avril 1629, âgé de 83 ans; il appartenait à l'Académie depuis le 27 septembre 1687. Il existe une description imprimée de ce may : *Explication du tableau présenté à la sainte Vierge par MM. les orfévres de Paris, le premier jour de may 1688*. Paris, Thomas Guillain, in-4° de quatre pages ; on trouve deux sonnets à la fin. — Nous ferons remarquer que Florent Le Comte fait de ce may le 59e, et le dit offert le 1er mai 1689, et qu'il fait figurer celui de L. Chéron en 1688.) — Donné en 1862 à la collection du Louvre, par délibération du chapitre de Notre-Dame.)

59e. — 1689. Le prophète Habacuc prédit à saint Paul ce qu'il doit souffrir à Jérusalem. (Par *Louis* Chéron, frère puîné de Sophie Chéron, né à Paris en 1660, mort à Londres en 1713; ce may a été gravé par N. Tardieu. — Donné en 1862 à la collection du Louvre, par délibération du chapitre de Notre-Dame.)

60e. — 1690. Hérodiade devant Hérode, apportant dans un bassin la tête de saint Jean. (Par *Louis* Chéron [voyez le n° 18 ci-dessus]. Ce may a été gravé par N. Tardieu.)

61e. — 1691. Jésus-Christ ressuscitant le fils de la veuve de Naïm. (Par *Simon* Guillebault, né au Mans, décédé à Paris le 11 septembre 1708, âgé de 65 ans; il appartenait à l'Académie depuis le 29 novembre 1687. Il existe une description imprimée de ce may : *Explication du tableau présenté à la sainte Vierge par MM. les marchands orfévres de Paris, le premier jour de may 1691*. Paris, T. Guillain [s. d.], in-4°. — Nous avons retrouvé cette toile au maître-autel de l'église de Larchant, classée en 1843 au nombre des monuments historiques; la commune de Larchant est située à trois lieues de Fontainebleau. Les chanoines de Notre-Dame de Paris sortirent, en 1736, de leur trésor la toile de Guillebault, la firent restaurer moyennant 30 livres et en dotèrent le pays de Larchant, dont ils étaient seigneurs hauts-justiciers depuis le xie siècle [1].)

62e. — 1692. Jésus-Christ guérissant plusieurs malades. (Par *Alexandre* Ubelesqui [voyez le n° 54 ci-dessus]. — Donné en 1862 à la collection du Louvre, par décision du chapitre de Notre-Dame.)

1. Nous publions cette année même, chez M. A. Aubry, les *Chroniques de Saint-Mathurin de Larchant en Gastinais.*

63e. — 1693. Jésus-Christ, au milieu de ses apôtres, guérit saint Thomas de son incrédulité. (Par *Jean-Baptiste* Devuez, plus connu sous le nom d'Arnould; né à Saint-Omer le 10 mars 1642, mort à Lille le 18 juin 1720; il appartenait à l'Académie royale depuis le 20 décembre 1681.)

64e. — 1694. Prédication de saint Jean dans le désert. (Par *Joseph* Parrocel, dit des Batailles, peintre graveur, né à Brignoles [Var] le 3 octobre 1646, mort à Paris le 1er mars 1704 [paroisse Saint-Sauveur]; académicien depuis le 29 février 1676. — Donné en 1862 à la collection du Louvre, par décision du chapitre de Notre-Dame.)

65e. — 1695. L'entretien de Notre-Seigneur avec la Samaritaine. (Par *Louis de* Boulogne fils jeune [voyez le n° 56 ci-dessus]. Nous connaissons au sujet de ce tableau la pièce suivante : *Sur le tableau de la Samaritaine,* sonnet. Paris, imp. de la veuve Mazuel [s. d.], in-fol. plan. Le privilége est daté du 30 avril 1695. — M. le comte Clément de Ris, dans ses *Musées de province,* t. I, p. 200, donne ce tableau [signé : *Boulogne le jeune*, *F.*] comme le may de 1695; il a été envoyé par le Musée de Paris, en 1806, sous le titre de la Cananéenne, à celui de Rennes, qui l'a catalogué [n° 65] ainsi : « La femme malade guérie en touchant le vêtement de Jésus-Christ. »)

66e. — 1696. Le miracle des cinq pains. (Par *Jules* Christophe, né à Verdun, décédé à Paris le 29 mars 1748, âgé de 86 ans; il appartenait à l'Académie depuis le 24 mars 1702. — N° 458 du Catalogue des monuments français.)

67e. — 1697. Apparition du Sauveur aux trois Maries. (Par *François* Marot, né à Paris, où il décéda le 3 décembre 1719, âgé de 52 ans; il appartenait à l'Académie depuis le 24 mars 1702.)

68e. — 1698. L'adoration des mages. (Par *Joseph* Vivien, peintre de pastel, né à Lyon en 1657, mort à Bonn [Prusse] le 5 décembre 1735; il appartenait à l'Académie depuis le 30 juillet 1701. — N° 414 du Catalogue des monuments français.)

69e. — 1699. Le repentir de saint Pierre. (Par *François* Tavernier, né à Paris, où il est mort le 10 septembre 1725, âgé de 67 ans, étant de l'Académie depuis le 5 avril 1704. Il existe une description imprimée de ce may, dont voici le titre : *Explication du tableau présenté à la sainte Vierge par MM. les orfévres de Paris, le premier may 1699* [s. l. n. d.], in-4°.)

70e. — 1700. Le possédé aveugle et muet. (Par Vernant [sic], d'après la liste imprimée des tableaux votifs, que nous indiquons au n° 77 ci-après; mais il faut lire évidemment *Guy-Louis* Vernansal [voyez le n° 58 ci-dessus], dans « les Curiosités de Paris, » par M. L. R. [Saugrain?] Paris, Saugrain, 1742, 2 vol. in-12; ce may est d'ailleurs attribué à Vernansal. — N° 437 du Catalogue des monuments français.)

71e. — 1701. La femme adultère. (Par *Étienne* Regnault, peintre, né à Paris, décédé dans la même ville le 30 mars 1720, âgé de 71 ans; il appartenait à l'Académie depuis le 1er septembre 1703; il existe une description imprimée de ce may, dont voici le titre : *Explication du tableau présenté à la sainte Vierge par MM. les orfévres, le premier jour de may de l'année 1761.* Paris, imp. de L.-V. Thiboust [s. d.], in-4°.

72e. — 1702. Les fils de Scéva, exorcistes juifs, battus par le démon. (Par *Mathieu* Élias, appelé Élyas et Élye; il naquit à Dunkerque, suivant certains biographes, mais plus vraisemblablement à Peene, village près de Cassel, arrondissement d'Haze-

brouck [Nord] en 1658. Il fut élève de Philippe Decorbehem, improprement appelé Corbéen ou Corbéan. Nous insistons avec intention sur cet artiste français et provincial mal défini jusqu'à ce jour, et nous remercions M. Forcade, conservateur du Musée de Dunkerque, des renseignements qu'il a bien voulu nous fournir pour cette rapide esquisse. Élias vint à Paris à l'âge de 20 ans, s'y maria, se fit recevoir à l'Académie de Saint-Luc, où il passa par tous les grades, jusqu'à celui de directeur, ce qui explique cette phrase que nous empruntons à l'acte de son décès : « Directeur de peinture de l'Académie de Paris. » Ayant perdu sa femme, il revint à Dunkerque, et y finit ses jours le 22 avril 1741, âgé de 83 ans [paroisse Saint-Jean-Baptiste]. — Plusieurs des ouvrages d'Élias se voient à Dunkerque, au Musée [nos 94 et 178], le *Sacrifice d'Abraham* et une *Vue du bassin de la marine militaire et de l'arrière-port de Dunkerque en 1709*, dans les églises Saint-Éloi et de Saint-Jean-Baptiste. L'artiste s'est représenté dans la toile possédée par cette dernière église : *la Ville de Dunkerque personnifiée implorant la sainte Trinité.* — Donné en 1862 à la collection du Louvre, par délibération du chapitre de Notre-Dame.)

73e. — 1703. Saint Pierre guérissant le boiteux à la porte du temple. (Par *Louis de* Silvestre le jeune, peintre d'histoire et de portraits, né à Paris le 23 juin 1675, mort à Paris le 12 avril 1760; c'était le troisième fils d'Israël Silvestre; il fut reçu à l'Académie royale de peinture le 24 mars 1702, et en devint directeur le 29 juillet 1752; M. L. Dussieux, dans les *Artistes français à l'étranger* [Paris, 1856, in-8o], a donné le catalogue des ouvrages de Silvestre, dont la plus grande partie se trouve dans la galerie de Dresde. Le may de 1705 a été gravé par Tardieu. — Donné en 1862 à la collection du Louvre, par décision du chapitre de Notre-Dame.)

74e. — 1704. Jésus-Christ chez Marthe et Marie. (Par *Claude de* Simpol ou Saint-Pol ; cet artiste naquit à Clamecy; il reçut les leçons de Boulogne, et, après avoir fait partie de la maîtrise, fut agréé le 30 avril 1701 à l'Académie royale ; il fut rayé de la liste le 2 mars 1709 à cause de son inconduite et pour n'avoir pas fourni son morceau de réception pour passer académicien, dont le sujet était : *la Dispute de Neptune et de Minerve sur le nom à donner à la ville d'Athènes.* Simpol avait obtenu en 1687 le deuxième prix de peinture, dont le sujet était : *le Déluge universel.* Simpol mourut à Paris le 31 octobre 1716. — Donné en 1862 à la collection du Louvre, par décision du chapitre de Notre-Dame.)

75e. — 1705. Saint Paul recevant les adieux des prêtres éphésiens lors de son départ de la ville de Milet. (Par *Louis* Galloche, peintre et musicien, né à Paris le 24 août 1670, mort dans la même ville le 21 juillet 1761 ; il appartenait à l'Académie depuis le 3 mars 1703; il existe une description imprimée de ce may, dont voici le titre : *Explication du tableau présenté à la sainte Vierge, en l'église de Notre-Dame de Paris, le premier jour de may 1705.* Le sujet est le départ de saint Paul de la ville de Milet. Paris, imp. de J. Josse [s. d.], in-4o. Ce tableau, d'après L. Gougenot, biographe de Galloche, fut peint en *21 jours.* — Donné en 1862 à la collection du Louvre, par décision du chapitre de Notre-Dame.)

76e. — 1706. L'Hémorrhoïsse guérie par Jésus-Christ. (Par *Pierre-Jacques* Cazes père, né à Paris en 1676, mort dans la même ville le 25 juin 1754; il appartenait à l'Académie depuis le 28 juillet 1703. — Donné en 1862 à la collection du Louvre, par décision du chapitre de Notre-Dame.)

77e. — 1707. Saint Paul prêche à Troade et ressuscite un jeune homme nommé Eutyque. (Par *Jacques* COURTIN, de Sens, élève de Louis Boulogne, académicien le 22 janvier 1710, mort à Paris le 26 août 1752; il remporta le deuxième grand prix de peinture en 1700 et 1701, mais n'obtint pas le premier. Il existe une description imprimée de ce may, fort importante à cause de la nomenclature des tableaux votifs qu'elle contient : *Explication du tableau présenté à la sainte Vierge par MM. les orfévres de Paris, en l'année 1707, avec la liste des autres tableaux votifs qui ont été pareillement présentés depuis 1630 jusques à présent et le nom des peintres qui les ont faits. Pour connaître de leur antiquité, on a mis un chiffre à chaque tableau pour ce sujet, marqué au bas ou à côté, le premier jour de may de l'année 1707.* Le sujet est tiré des Actes des apôtres, chapitre XX, verset 7 : saint Paul prêche à Troade et ressuscite un jeune homme nommé Eutyque. Paris, Ch. Huguier, 1707, in-4°. — N° 551 du Catalogue des monuments français.)

ÉMILE BELLIER DE LA CHAVIGNERIE.



CÉRAMIQUE

LE TOMBEAU DE HENRI IV DE SILÉSIE

A BRESLAU



ous étions occupé de l'introduction à la « Notice des fragments du Musée du Louvre, » lorsque notre ami M. Didron nous montra des dessins très-remarquables qu'un architecte polonais lui avait adressés sur quelques monuments de son pays. Parmi ces dessins se trouvaient les études fort complètes du tombeau de Henri IV, duc de Silésie, élevé à la fin du XIII[e] siècle, dans l'église Sainte-Croix de Breslau. Or, nous étions alors singulièrement préoccupé de ce tombeau, de la matière dont il était fait et des enduits dont il était revêtu, car un auteur avait avancé qu'il était en terre cuite émaillée, c'est-à-dire en terre cuite recouverte d'une couche vitrifiée et rendue opaque par l'addition d'acide stannique. Ce tombeau aurait été une œuvre absolument analogue à celles de Lucca della Robbia, mais antérieure de 140 ans environ aux premiers travaux du célèbre statuaire florentin. Un pareil fait aurait renversé tout ce que l'on sait sur l'histoire de la céramique au moyen âge et à la renaissance, et, s'il était présumable que ce monument de Breslau n'était point en terre émaillée, par cette seule raison qu'il était unique et qu'il avait été sans influence sur la céramique allemande, il était intéressant néanmoins de savoir au juste en quoi il était. Malheureusement, M. Didron n'avait reçu que des dessins avec des légendes en langue polonaise, et on lui annonçait des explications ultérieures destinées à accompagner les gravures qu'il se propose de publier dans les *Annales archéologiques*. Le retard que devait éprouver cet envoi ne satisfaisant guère notre légitime impatience, nous nous hâtâmes d'écrire à M. Boleslas Podczaszynski, professeur d'architecture à l'École des beaux-arts de Varsovie, auteur des remarquables dessins que M. Didron nous avait communiqués, en le priant de nous renseigner sur la nature du tombeau de Breslau et des peintures qui le décorent. M. B. Podczaszynski nous fit l'honneur de nous adresser, mais trop tard pour que nous en pussions profiter pour notre « Introduction, » une réponse en excellent français, tellement catégorique et d'un si grand intérêt pour l'histoire de la céramique, que nous la publions tout entière, pensant qu'elle semblera telle à nos lecteurs.

Le dessin du tombeau que M. B. Pocdzaszynski nous envoie n'apprendrait rien sur le point en litige, s'il nous renseigne sur le style qui régnait à Breslau à l'extrême fin du XIIIe siècle. Ce style est absolument le même que celui des monuments français de la même époque; la statue de Henri IV de Silésie rappelle toutes les effigies tumulaires de guerriers que possèdent encore la France et l'Angleterre. C'est un monument très-remarquable, surtout parce qu'il nous semble appartenir à un art plus eune que celui pratiqué à la même époque en Allemagne, et être soumis à d'autres influences.

A. D.



« Varsovie, le 27 janvier 1864.

« Monsieur,

« Vous voulez bien me demander des renseignements précis sur le tombeau de Henri IV, duc de Silésie, qui se trouve à Breslau, et dont j'ai eu le plaisir de communiquer un croquis à M. Didron. C'est particulièrement la peinture dont il est recouvert qui vous intéresse, au point de vue du procédé. *Est-ce un émail à l'étain, un vernis vitrifié au plomb,* ou bien *une simple peinture à froid?*

« Le tombeau en question a été remarqué déjà par plusieurs savants et décrit par des auteurs tant anciens que modernes, qui tous rendent justice à la beauté de son exécution, tout en différant dans la description qu'ils en donnent. La meilleure monographie est du *Dr J. G. G. Busching* (*Grabmal des Herzogs Heinrich des Vierten von Breslau, etc.,* fol., 20 pages de texte avec 5 gravures). Je ne veux pas abuser de votre patience en citant d'autres auteurs, qui tous, en général, sont muets sur la nature des couleurs qui recouvrent ce monument, et qui même divergent quant à la matière dont il a été confectionné. Je vais donc vous donner, Monsieur, tous les détails nécessaires, d'après mes notes et des observations que je crois assez exactes, prises sur le monument lui-même, vous promettant d'ailleurs qu'à ma première excursion je ne manquerai pas d'examiner encore ce tombeau, pour éclaircir des doutes qui pourraient s'élever sur quelques particularités secondaires.

« Le monument, long à sa base de 2^{m}11, large de 0^{m}92, ayant en hauteur depuis le pavé de l'église jusqu'au bord supérieur de l'inscription 0^{m}96, se compose de deux parties, du socle ou sarcophage et du couvercle. Le socle est en pierre de taille, qui est un grès fin et blanc, provenant des carrières du pays (hauteur 0^{m}74) ; il est formé de deux pièces jointives suivant la longueur, et orné de sculptures sur ses quatre faces. Je passe sous silence cette partie du monument, qui ne présente rien d'intéressant pour vous, Monsieur. Le couvercle, au contraire, exécuté *tout d'une pièce en terre cuite* mérite certainement de fixer toute votre attention. Long de 2^{m}05 sur 0^{m}86 de largeur, il a les bords (hauts de 0^{m}22) munis d'un biseau sur lequel court le distique latin suivant, en lettres scolastiques saillantes d'environ 0^{m}01.

+ HEN · QVARTVS · MILLE · TRIA · C · MINVS · X · OBIIT · ILLE · EGREGIIS · ANNIS · SLE · CRA · SAN · DVX · NOCTE · IOHANNIS ·

(Henri IV, l'an mil trois cent moins dix, mourut dans ses belles années, duc de Silésie, de Cracovie et de Sandomir, la nuit de la Saint-Jean.)

« La partie supérieure de ce couvercle est enfoncée de 0m08 sur une longueur de 1m875 et une largeur de 0m69, et porte l'effigie du duc de grandeur presque naturelle. Cette statue est exécutée avec beaucoup d'art et de sentiment; elle n'a rien de la roideur habituelle aux œuvres de la plastique allemande de ces temps-là, mais au contraire elle montre une certaine ampleur des formes jointe à un admirable fini de tous les détails. Couché sur le dos, les pieds appuyés sur un support orné de fleurons d'une belle composition, Henri IV apparaît dans toute sa majesté, vivant, les yeux ouverts; le visage de ce prince — trouvère distingué — respire la suavité de ses poésies. Sa tête repose sur un petit oreiller blanc, caché sous une taie grise lacée sur les quatre côtés. Les vêtements se composent de souliers et de chausses de mailles, couleur d'acier; d'un gambison, espèce de chemise rayée de vert, assez longue pour descendre jusqu'aux genoux où elle est visible au-dessous de la cotte de mailles, couleur d'acier également; celle-ci est munie d'un capuchon rabattu autour du cou, où il laisse voir la partie supérieure du gambison, et de manches assez larges, qui, au poignet, rejoignent des gantelets pareils. Par-dessus cette armure, on voit un surcot ou cotte d'armes en tissu d'or (jaune paille) parsemé d'aigles noires (de Silésie) et doublé de rouge. Ce vêtement est sans manches, fendu devant (probablement derrière aussi) et sur les deux côtés; il est plus long que la chemise et le gambison; il descend jusqu'à mi-jambes, retenu à la taille par une ceinture rouge ornée d'une boucle et de rosaces en or. Les éperons, pareillement en or, sont maintenus aux pieds par des courroies noires à ferrements dorés. Un riche manteau traînant, rouge, doublé d'hermine, couvre les épaules seules, et retombe en plis gracieux jusqu'aux pieds. Il est maintenu par une longue agrafe ou bandeau en or, terminé à chaque bout par une grande rosace d'orfèvrerie. La tête est couverte du bonnet ducal à quatre lobes, rouge, orné de passementeries d'or avec pierres précieuses; les lobes présentent en outre des broderies d'or en forme de rosaces à quatre feuilles, dont le milieu est occupé par un ange agenouillé tenant un flambeau, et chaque feuille par un monstre légendaire, le tout très-finement modelé en bas-relief. De dessous le bonnet s'échappent en larges boucles ondoyantes des cheveux chatains, coupés suivant une très-ancienne mode du pays, courts et carrément au-dessus du front, et flottant longs sur le reste de la tête. La couleur du visage, par la suite des temps, de blanche, ou à peu près, est devenue d'une nuance gris violet (gris de perle très-clair). Enfin, dans la main droite, le duc tient son épée haute; elle est dans le fourreau et appuyée sur l'épaule. La garde et le pommeau sont dorés, — le fourreau est noir avec ornements verts, — le ceinturon enroulé autour du fourreau est aussi vert, avec des boucles et ornements d'or. La main gauche porte l'écu aux armes de Silésie : — « d'or, chargé d'une aigle noire au vol abaissé, visant à « droite, aux bec et griffes de gueules, un croissant d'argent (blanc) sur la poitrine, « ses cornes atteignant le haut bout des ailes. » L'écu est triangulaire, arrondi, avec les angles d'en haut rognés. Deux autres écus d'armoiries pareils, mais beaucoup plus petits, figurent sur le fond du couvercle, des deux côtés de la tête, avec cette différence que celle de gauche est « de gueules, chargé de l'aigle noire, « *couronnée,* » parce que Henri IV, dans la dernière année de son règne, invité par le

parti allemand de la bourgeoisie cracovienne à occuper le trône laissé vacant par la mort de Lestco le Noir, duc suprême des Polonais (le 30 septembre 1289), prit le titre mentionné aussi dans l'inscription tumulaire précitée *(duc de Cracovie et de Sandomir)*, titre qu'il a dû cependant disputer les armes à la main, avec des chances variables, à de puissants compétiteurs : Boleslas, duc de Masovie, et Ladislas dit « le Court » (Lokietek), duc de Sandomir.

« Toute cette partie du tombeau, que je viens de décrire avec tant de détails pour vous donner, Monsieur, une idée de la richesse d'exécution et de la variété des couleurs, est exécutée, ainsi que je l'ai mentionné déjà, en *terre cuite* et *d'une seule pièce*. La terre employée est une excellente argile réfractaire qu'on trouve dans le pays. Après la cuisson, elle prend une couleur jaune paille très-clair, et montre un grain fin et serré, semblable à du porphyre, sauf la couleur : elle serait même susceptible de prendre au besoin un assez grand poli, tant elle est dure et compacte. La cuisson a dû être très-forte, d'après ce que je pouvais observer, et cependant aucune gerçure, aucun déjet ne se laissent voir dans cette masse énorme. Comme *terre cuite*, par conséquent, c'est une pièce hors ligne, et des mieux réussies — et, autant que je sais, — *unique dans son genre*, les effigies tumulaires que je connais étant d'ordinaire en pierre de taille, grès, marbre, albâtre, bronze uni ou incrusté d'émaux, etc. Il existe cependant en Angleterre, si je ne me trompe pas, des plaques tumulaires analogues, mais sans reliefs, qui sont composées de carreaux en terre cuite (ou faïence?) avec peinture vitrifiée, formant une espèce de mosaïque grossière [1]. Enfin, malgré ce qu'on m'a raconté d'autres tombeaux de deux ducs de Silésie, en tout pareils à celui de Henri IV, et qui se trouvent à Krzyzobory (endroit peu distant de Breslau), je n'ose pas croire qu'ils soient aussi en terre cuite, et je n'ai pas eu l'occasion de les examiner sur place. Cela ne m'étonnerait pas, du reste, car dans toute l'ancienne Pologne l'art du potier était très-cultivé depuis les temps les plus reculés. Aussi Sandomir, Cracovie, Breslau, Liegnitz et toute la Silésie, la Poméranie (Stargart, Cammin), la Prusse-Royale (Marienbourg, Thorn, Dantzig, Kœnigsberg), la Lithuanie (Kowno, Wilno, Mir), la Cuïavie et la Masovie (Wloctawek, Serock, Czersh, etc.), offrent-ils un grand nombre d'édifices très-élégants construits totalement et exclusivement en briques et terres cuites, recouvertes souvent d'un vernis vitrifié. Le portail de l'église des Dominicains à Sandomir, par exemple, bâti vers le milieu du XI[e] siècle, montre de grands voussoirs en terre cuite rouge, vernissée, ornés de moulures dans le plus pur style roman, — et ainsi de suite jusqu'au XVI[e] siècle. — Ce pays est une autre Lombardie, pourrait-on dire, pour les terres cuites et l'influence qu'elles ont exercée sur les motifs et le style local de l'architecture.

« L'aspect général des peintures qui recouvrent la partie en *terra cotta* du tombeau de Henri IV diffère beaucoup de celui que présentent les couleurs conservées sur les sculptures du socle. Tandis que celles-ci sont comme terreuses, paraissent très-friables et ressemblent à toutes celles du moyen âge qu'on observe sur des objets en pierre de taille ou de grès, les peintures du couvercle ont un certain lustre qui a induit plusieurs de ceux qui se sont occupés de ce monument à les considérer tantôt comme *émail* et tantôt comme *peinture à l'huile*. On a été même jusqu'à supposer que cette peinture descend à une époque beaucoup plus rapprochée, et qu'elle est due à quelque restau-

1. Il existait en France de semblables effigies tumulaires, notamment dans l'abbaye de Jumiéges. — A. D.

ration postérieure à la guerre de trente ans, pendant laquelle les Suédois ont occupé l'église de la Sainte-Croix, où se trouve le monument, et ont converti son rez-de-chaussée en écurie (l'église de la Sainte-Croix, fondée en 1288, finie en 1295, possède, à la manière de la Sainte-Chapelle de Paris, une partie basse, spécialement dédiée à saint Bartholomée). Il me fut impossible, cependant, de découvrir sur le couvercle du tombeau aucune trace d'une restauration quelconque et même de dégâts considérables, sauf quelques éclats insignifiants qui m'ont permis d'examiner la nature de la masse, et la cassure de l'épée, remplacée par une épée en bois, absente aussi pour le moment. Je suis donc pleinement convaincu que la peinture du monument est véritablement la primitive. Les couleurs, ternies et recouvertes d'une crasse cinq fois séculaire, sont un peu difficiles à distinguer, mais elles adhèrent fortement à la terre cuite et ne se laissent pas dissoudre ni enlever par le frottement d'un linge mouillé : elles montrent, ainsi que je l'ai dit, un lustre semblable à celui de l'émail ancien, que je ne peux pas comparer cependant à l'éclat d'une couverte ou d'un vernis vitrifié. C'est avec ce brillant aspect, au contraire, que se présentent quelques parties du couvercle dont je n'ai pas encore parlé. Les bords du biseau portant l'inscription tumulaire, le support orné de fleurons, sur lequel reposent les pieds du duc, et le fond de la plaque ou du couvercle, sont revêtus d'un *vernis vert sombre, opaque et vitrifié*. Nos potiers obtiennent généralement un vernis pareil, mais beaucoup plus transparent, — vernis qui ne tient pas fortement à la terre cuite, et qui, se craquelant facilement, s'écaille bien vite, — avec des cendres de bois, mêlées à de l'oxyde de plomb (potée de plomb, la Silberglatte des Allemands), un peu de sable fin et de l'argile plastique rouge pulvérisée (la *terra sigillata* qu'on nomme chez nous *la Rose*). Le vernis du monument présente au contraire une surface unie, exempte de craquelures, et très-solide. Le fond de l'inscription est en *vernis vitrifié rouge brun* (sang de bœuf); il est opaque comme le précédent, lustré et aussi solide qu'uni. Un émail pareil était connu chez nous très-anciennement; je possède des agrafes en bronze avec des ornements incrustés en émail vert (de gris) et rouge foncé, celui-ci en tout pareil au vernis rouge du monument; ces agrafes (les pièces d'émail y ont 0^{m}020 sur 0^{m}015 de diamètre avec 0^{m}005 d'épaisseur) proviennent d'un antique tombeau slave trouvé à une vingtaine de lieues de Varsovie, et appartiennent à l'âge de bronze qui correspond chez nous aux temps antérieurs à l'ère chrétienne. On obtient, du reste, cette sorte d'émail de la manière la plus simple, en faisant calciner ensemble du sulfate de fer (vitriolum ferri) et de l'alun, avec l'addition d'un peu d'argile. Tous ces ingrédients, se trouvant d'ordinaire en compagnie, sont aussi très-communs dans le pays, sous la forme de pyrites de fer dans les bancs d'argile plastique; il suffit d'y mêler des cendres de bois et du sable fin, pour pouvoir les vitrifier facilement en émail épais.

« Ce sont, Monsieur, les seules parties du monument qui me paraissent avoir reçu un vernis vitrifié par la cuisson; quant au reste des couleurs, il faudrait que je fisse une nouvelle visite au tombeau de Henri IV pour pouvoir préciser leur nature. Ainsi, par exemple, les lettres de l'inscription sont d'un jaune très-brillant et opaque (orpiment ou chrome?), qui pourraient aussi être en émail, mais je n'ose pas l'affirmer.

« Relativement à l'aspect tout particulier de la plupart des couleurs dont j'ai donné plus haut une nomenclature si détaillée, je dois ajouter encore qu'il m'est arrivé d'observer sur quelques monuments sculptés du même âge et recouverts aussi d'une peinture à froid, les mêmes qualités que j'ai signalées dans le tombeau de Henri de Silésie, c'est-à-dire l'adhérence, la solidité et le lustre. Ainsi, notamment, un Christ

en croix, entouré de la sainte Vierge et des disciples, du XIIIe au XIVe siècle, provenant de Cracovie, sculpté en albâtre blanc du pays, conservait encore des traces très-visibles de couleurs qui adhéraient fortement à la pierre, qui avaient un lustre analogue à celui d'une vieille peinture à l'huile, et qui ne se laissaient pas délayer par un lavage prolongé. Cet enduit garantissait la pierre de l'influence de l'air, de façon que, dans les endroits dépouillés par le temps de la couche de couleur, on pouvait encore suivre la trace et les contours exacts des ornements, d'après la différence de conservation de la superficie. Vous savez du reste, Monsieur, qu'une pareille observation faite sur les monuments de la Grèce antique conduisit à la restitution d'une quantité de motifs d'ornementation dont la trace s'est conservée ainsi sur la surface du marbre. Il me paraît donc qu'il faut attribuer une grande part de l'éclat avec lequel les peintures anciennes nous apparaissent quelquefois à la nature du fond autant qu'à la façon dont les couleurs ont été préparées. Je pense qu'une pierre compacte, le marbre, l'albâtre, ainsi qu'une terre cuite faite d'une argile plastique bien travaillée (comme celle du tombeau de Breslau), influe beaucoup sur l'aspect luisant des peintures, n'absorbant pas trop avidement l'humidité de la couche fraîchement posée, tandis qu'une pierre poreuse (le grès par exemple, ou la faïence), séchant vite la couleur, rend celle-ci moins solide et sans éclat. Je crois ensuite que les couleurs étant préparées avec la craie ou la chaux calcinée pour base, et des matières albumineuses, le lait, le fromage frais, le blanc d'œuf, etc., la réaction chimique produit une espèce de mastic hydrofuge, très-solide et luisant, ainsi que j'ai pu m'en convaincre par des essais directs. Cet enduit, coloré suivant le besoin par un oxyde métallique insensible à l'influence de la chaux, adhère à la surface des pierres calcaires par la force de son affinité chimique, et à la terre cuite par la force mécanique d'une très-faible porosité de l'argile compacte passée à un grand feu, et produit une pellicule solide, luisante et colorée, inattaquable à l'air et à l'humidité. C'est ainsi que je m'explique l'aspect tout particulier de la peinture en question, sans recourir à l'hypothèse d'un émail opaque à base d'étain, ou bien d'une peinture à l'huile postérieurement appliquée.

« Me résumant, je regarde le couvercle du tombeau de Henri IV de Silésie comme une magnifique terre cuite, recouverte en partie par un vernis vitrifié opaque sans oxyde de plomb, — qui n'est pas cependant non plus un émail à l'étain, — et en partie par une peinture à froid d'une solidité et d'une conservation remarquables. Le couvercle en question n'est pas en véritable faïence qui, renfermant toujours environ 20 pour cent de chaux, est légère, poreuse, et présente une cassure terreuse, mais en argile pure (plastique), blanche, réfractaire, et fortement cuite. Enfin le vernis vitrifié étant opaque rentre, à mon avis, plutôt dans la catégorie des scories, si on ne veut pas le considérer comme émail. Les scories, — par la présence d'une quantité notable d'argile et d'oxydes métalliques à demi réduits, ainsi que par une fusion vitreuse incomplète, surtout quand on n'y ajoute pas de l'oxyde de plomb comme fondant, due à la grande résistance du mélange à l'action du feu, — acquièrent ordinairement un certain degré d'opacité joint à une dureté considérable, qui les rend très-résistantes. Aussi un vernis pareil ne saurait-il convenir qu'à une argile très-réfractaire, supportant aisément une cuisson forte et prolongée.

Quant à l'âge du monument, il est assez bien déterminé par la présence de Henri V, duc de Silésie et successeur de Henri IV, parmi les personnages sculptés autour du socle. Ce prince étant mort en 1296, le tombeau a dû être exécuté entre 1290 et 1296;

il est même probable que, lors de la consécration de l'église de Sainte-Croix, accomplie le 14 septembre 1295, il était déjà complétement achevé et placé dans ce même endroit qu'il occupe au milieu du chœur, les pieds tournés vers le maître-autel; il est accessible de tous côtés, et visible dans tous ses détails.

« Voilà, Monsieur, ce qui m'a paru mériter votre attention, concernant le monument de Henri IV. Je vous demande pardon si, répondant à votre bienveillante invitation, je l'ai fait d'une manière trop prolixe peut-être; mais ne me croyant pas assez compétent, ni trop bien informé pour présenter mes propres opinions sans commentaires ni pièces à l'appui, j'ai mieux aimé vous donner, Monsieur, tous les détails nécessaires, pour vous mettre à même de juger en connaissance de cause.

« Aussi je m'estimerai heureux, Monsieur, si vous daignez me communiquer, un jour, votre opinion décisive sur ce curieux monument; elle pourra me guider, j'en suis sûr, dans mes études ultérieures sur des objets analogues pour lesquels notre pays est une mine vierge encore de toute investigation approfondie.

« Malgré toute la longueur de cette lettre, j'espère que vous ne m'en voudrez pas, Monsieur, si j'ose ajouter encore quelques mots sur une espèce de terres cuites propres surtout à nos contrées boréales; ce sont les carreaux de poêles. La rigueur du climat a fait adopter, depuis un temps immémorial, l'usage des poêles, les cheminées connues dans d'autres pays ne pouvant pas nous suffire. Les poêles primitifs, ainsi qu'ils le sont encore aujourd'hui chez nos villageois, étaient en terre glaise battue, ou bien en briques tant crues que cuites au feu. Ce n'est que vers le milieu du xve siècle que l'usage de les revêtir avec des carreaux simplement biscuits ou vernissés s'est répandu; il est même probable qu'il nous fut apporté de la Scandinavie; ce genre de calorifères portant jusqu'à présent le nom de *poêles suédois*. Les carreaux en terre cuite, adoptés d'abord dans les maisons riches, participèrent bientôt de l'ornementation à la mode du jour, et devinrent même quelquefois de véritables objets de luxe. Chaque carreau reçut un relief représentant tantôt les armoiries du seigneur et de sa famille, tantôt d'autres ornements. J'ai, dans ma collection, de ces carreaux du xve, xvie et xviie siècle, et j'en connais beaucoup qui sont vraiment admirables de richesse et d'exécution. Un vernis vert, brun, marbré, couleur de chocolat au lait ou même noir, avec un reflet métallique, les recouvrait primitivement, mais c'est à partir du commencement du xviie siècle surtout que nous les voyons parés de peintures en véritable émail, sur fond blanc à l'étain. Ainsi nous apparaissent les superbes carreaux cracoviens, de 1630, 1647, etc., larges de 0^{m}270 à 0^{m}400, hauts de 0^{m}520 à 0^{m}470), enrichis d'armoiries, de légendes, et de divers ornements modelés en relief et peints de couleurs éclatantes, dorés même parfois. Les poêles d'une grandeur énorme étaient surmontés de frontons avec vases, statues et emblèmes en terre cuite émaillée. Vers le milieu du siècle passé, les carreaux devinrent beaucoup plus simples, unis, avec un petit filet saillant et un ornement quelconque au milieu, le vert de gris dominant comme couleur. On commença aussi à faire venir alors des carreaux en faïence de Saxe, avec des dessins de chasse, carreaux bien connus des amateurs. Enfin, ce n'est que depuis une cinquantaine d'années environ qu'on emploie plus généralement des carreaux dits en faïence ou en porcelaine, couverts d'un émail blanc uni. Tous ces carreaux, vernis ou émaillés, doivent être classés parmi les véritables terres cuites; ils sont en argile plus ou moins rouge, bien choisie et quelquefois purifiée à la mécanique, cuits en biscuit et remis au four après avoir reçu la couverte.

« Le *Cinque cento* italien fit son apparition chez nous à la suite de la reine Bone, de

la famille des Sforza (fille de Jean Galéas, duc de Milan, et d'Isabelle d'Aragon), qui épousa, en 1518, le roi de Pologne Sigismond Ier. Les arts et les sciences florissaient alors en Pologne, à Cracovie, partout, avec un éclat dont il reste encore de nombreux vestiges; mais ils ne tardèrent pas à subir l'influence de cet élément puissant. La céramique se ressentit aussi de l'impulsion générale, et on trouve des ornements dans le plus pur et dans le plus beau style de la renaissance florentine, exécutés en terre cuite, le plus souvent vernissés en brun rouge et employés pour enrichir les chambranles des fenêtres, les frises et autres parties du bâtiment. On trouve aussi des bas-reliefs, quelquefois même des statues, qui datent de cette époque : par exemple à Kowno, ville sur le Niemen ; à Gotab, sur la Vistule, etc.

« Le goût des belles choses était très-répandu en Pologne, nos riches seigneurs aimaient à s'entourer des artistes tant indigènes qu'étrangers, et à rassembler des productions distinguées de l'art et de l'industrie. Aussi, à défaut des musées publics, trouve-t-on chez des particuliers des choses vraiment remarquables. En fait de céramique, par exemple, on pourrait citer des terres cuites de Lucca della Robbia et même de Palissy chez les Potochis, les Lubomirskis, etc., des faïences avec les peintures raphaélesques, des émaux de Limoges, etc., etc., qui certainement vous intéresseraient beaucoup. Je ne fais qu'indiquer, me mettant à votre disposition, Monsieur, s'il vous plaisait d'avoir de plus amples renseignements.

« Pardon, Monsieur, encore une fois pardon, de cette longue dissertation; mais c'est un sujet intarissable pour un amateur : c'est donc sous la protection de ce drapeau scientifique que j'ose compter sur votre indulgence, tout en me reconnaissant

« Votre. . . . .

« BOLESLAS PODCZASZYNSKI,

« Professeur d'architecture à l'École des beaux-arts, à Varsovie »



LE TOMBEAU DE MADAME DE LAMARTINE

SCULPTÉ PAR M. ADAM SALOMON



ous avez vu, dans nos églises gothiques, ces statues couchées sur des tombeaux, qui nous représentent les morts dont ces monuments renferment la dépouille. Rien de plus religieux que ces œuvres des sculpteurs du moyen âge. Les paupières abaissées, pour indiquer que les yeux ne doivent plus s'ouvrir aux clartés d'ici-bas; les bras croisés sur la poitrine, dans l'attitude du recueillement ou de la contrition, exprimant le détachement de la terre, la soumission aux lois divines; parfois les mains jointes, comme en une perpétuelle oraison, le mort, étendu sur son sépulcre comme sur un lit funèbre, paraît, moins mort qu'endormi, attendre, dans ce dernier sommeil, l'aurore de la résurrection céleste. Par un effet de la foi de l'artiste et de celle de son temps, une vie secrète se fait sentir sous la froide immobilité de la pierre et sous les longs plis droits des vêtements qui enveloppent la figure, vie toute mystique et qui n'a plus rien à faire avec les choses humaines. Dans leurs chapelles sombres, éclairées par des cierges ou des lampes, derrière les grilles qui les séparent de la nef, ces morts pieux nous apparaissent comme les habitants d'un cloître fermé du côté de notre monde, où s'ouvre dans les ténèbres la porte qui mène à l'éternité.

C'est le souvenir de ces tombes chrétiennes qui a inspiré M. Adam Salomon, lorsqu'il sculptait la pierre sépulcrale de madame de Lamartine. En reproduisant les traits de cette noble et sainte femme, dont tous ceux qui l'ont connue ont gardé la mémoire profondément dans le cœur, l'éminent artiste l'a représentée dans la dernière expression des sentiments de toute sa vie, dans l'acte suprême perpétué de sa foi et de son espérance. Le corps enveloppé de son linceul, semblable à une religieuse de la mort, la pâle et douce figure, que l'ange de la dernière heure a touchée de son doigt léger et comme respectueux, repose, la tête sur l'oreiller funèbre, sereine, endormie à la terre, prête à s'éveiller pour le ciel. Toutefois, en empruntant aux statues des anciens tombeaux le repos religieux, on peut dire hiératique, de leur attitude, le sculpteur moderne n'a pas voulu faire une œuvre purement archaïque; il n'a pas emprisonné sa pensée dans les formes gothiques, mais il lui a laissé, tout en s'inspirant de la foi des

vieux âges, sa poétique liberté. On peut croire même qu'il s'est souvenu, pour la manière dont il a disposé les bras, de cette strophe du grand poëte des *Méditations* :

Un de ses bras pendait de la funèbre couche;
L'autre, nonchalamment replié sur son cœur,
Semblait chercher encore et presser sur sa bouche
L'image du Sauveur.

En effet, un des bras de madame de Lamartine est étendu à son côté avec l'abandon le plus complet de la matière inanimée ; c'est la main qu'elle a donnée à la mort ; mais elle a gardé à la vie l'autre main qu'anime un vœu d'amour et de foi. Ce n'est point le crucifix qu'elle tient, mais c'est le livre de l'*Imitation du Christ*, ce livre lu souvent, peut-être plus d'une fois baigné de larmes secrètes, confident et conseiller de sa vie, sur lequel M. de Lamartine a écrit, dans *Jocelyn*, les admirables vers que chacun a retenus. Tout était là pour elle ; entre l'esprit chrétien qui a inspiré ce livre et le poétique génie qui l'a chanté, toute sa vie fidèle s'est écoulée ; et ces deux pensées, réunies en un seul symbole, peut-être involontairement, par l'artiste, la résument tout entière.

Tous ceux qui ont approché madame de Lamartine savent combien elle était fière du grand nom qu'elle portait. Après le culte de son église, il n'y avait point pour elle de religion plus sainte que celle de son foyer. Cœur, esprit, volonté, tout était voué en elle à sa tâche quotidienne, enchaîné à son glorieux devoir. Néanmoins, sous l'empire d'une affection et d'une admiration presque sans bornes, elle avait conservé, comme un apanage de sa race, son indépendance de pensée et de sentiment. Comme elle avait sa foi religieuse, elle avait aussi ses amitiés à elle et ses occupations particulières, auxquelles elle se portait avec la passion de sa nature, mais seulement quand elle avait satisfait aux obligations que son nom lui imposait ou qu'elle s'imposait à elle-même pour la gloire ou le bonheur de celui qui fut toujours, avec Dieu, sa première pensée.

Je ne puis, dans ce journal consacré aux beaux-arts, manquer de rappeler les travaux de madame de Lamartine en ce genre. Tous les lieux qu'elle a habités sont pleins des œuvres de son ciseau et de son pinceau. On peut voir, dans l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois, le bénitier en marbre blanc que M. Jouffroy, l'un des membres de l'Académie des Beaux-Arts, a sculpté d'après le modèle fait par elle. Ses doigts ingénieux aimaient surtout à tracer sur la toile, du bout d'un pinceau délicat, de légères arabesques où des formes enfantines, pour la grâce et l'innocence desquelles elle avait une prédilection, se mêlaient à des fleurs et à des feuillages. Elle excellait à jeter sur une page de blanc vélin des ornements fantastiques, de fraîches guirlandes, destinés à servir d'encadrements aux vers que M. de Lamartine, avec une condescendance prodigue et une verve inépuisable, ne refusait jamais d'y écrire. Le motif était si pur, si saint! Il s'agissait presque toujours d'une œuvre de charité pour laquelle ces pages, où deux harmonies se répondaient, devaient être exposées en loterie. Qui n'eût voulu, au prix de quelque légère offrande, obtenir du sort une de ces feuilles, fragiles par la matière, immortelles par l'esprit, que marquaient d'une triple consécration la poésie, l'art et la charité ?

J'ai parlé de charité. Je ne viens pas répéter ce que d'autres ont dit avant moi, et beaucoup mieux que je ne pourrais le dire, sur le bien fait par cette femme admirable. Je voulais seulement, à propos du monument élevé à sa mémoire par un artiste qui l'a

bien connue et aimée, rappeler les vertus et les talents qui l'auraient faite digne des honneurs rendus à sa tombe, quand même son nom n'aurait pas seul suffi pour les lui attirer. A côté de la glorieuse immortalité de Lamartine, la compagne dévouée de sa vie aura la sienne plus modeste, mais qui ne sera pas un simple reflet : elle devra à de rares qualités personnelles, que l'éclat de son nom a seulement mises en lumière, le respect et l'amour de la postérité.

On ne peut contester à M. Adam Salomon le mérite de l'avoir parfaitement comprise. Son œuvre n'est pas seulement une reproduction fidèle, déjà bien difficile en l'absence du modèle, des traits de madame de Lamartine; c'est une résurrection. Dans cette image de mort une âme respire, un caractère se dessine, une vie se révèle. Le souvenir et l'espérance, la vie et l'immortalité, s'unissent, sur ce tombeau, dans cette figure qui est à la fois un portrait et une idée, et que la toute-puissante main d'un artiste maître en son art semble avoir rappelée des régions ténébreuses au seuil de la vie, pour servir de témoin aux vertus d'un monde et aux espérances d'un autre. La composition est simple, harmonieuse. Les lignes pures se poursuivent avec tranquillité. Le suaire descend à longs plis, avec une régularité sévère et douce, de la tête qu'il entoure comme un capuce aux pieds qu'il recouvre, laissant à découvert la tête ornée de ses deux nattes de cheveux, le bras qui pend au côté, la main qui serre le livre divin sur le sein immobile. Le visage, dont le caractère exprime bien l'énergie active et passionnée qui fut un des traits de la nature de madame de Lamartine, a revêtu cette placidité de la volonté endormie, après de longues luttes, dans la main de Dieu. Il n'y a pas jusqu'à la teinte mate de la pierre choisie pour l'exécution de ce monument qui ne contribue à l'effet voulu par l'artiste. L'éclat et le poli du marbre auraient troublé la paisible harmonie de l'œuvre telle que M. Adam Salomon l'avait conçue et rêvée. Ici la lumière vient doucement, pour ainsi dire sans bruit, comme de peur d'éveiller celle qui dort. Rien ne heurte le regard, aucun relief n'est trop accusé, nulle lumière trop vive, nulle ombre trop forte, rien ne le distrait; tout invite l'âme au recueillement, au souvenir, tout appelle l'émotion religieuse.

Personne, j'en suis persuadé, ne se dérobera à ces sentiments en visitant, dans l'atelier de M. Salomon, la pierre destinée à recouvrir, sur son tombeau de Saint-Point, entouré de tant de respect et d'hommages, les restes de madame de Lamartine. Ceux même qui vivent dans un ordre d'idées différent de celui où elle a vécu, mais qui admiraient sa foi et qui comme elle espèrent dans la Providence, ne pourront s'empêcher de dire, en la voyant dormir d'un si calme et religieux sommeil : *Beati qui moriuntur in Domino!* Bienheureux ceux qui, après une vie mêlée d'épreuves, s'endorment, fatigués et résignés, pleins d'amour et de confiance, aux bras de la divine Miséricorde !

L. DE RONCHAUD.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

LIVRE DEUXIÈME

SCULPTURE

I.

LA SCULPTURE EST L'ART D'EXPRIMER DES IDÉES, DES SENTIMENTS OU DES CARACTÈRES PAR L'IMITATION CHOISIE ET PALPABLE DES FORMES VIVANTES.

DANS sa grandeur rudimentaire et primitive, l'art ne contemple que la nature inorganique. Il cherche, nous l'avons dit, à reproduire par une architecture colossale quelques-uns des traits les plus frappants du grand spectacle que lui présente l'univers. Temples souterrains, pyramides, labyrinthes, immenses plates-formes, hautes tours, forêts de colonnes, il élève ou il creuse des monuments qui seront une image emblématique des vagues croyances de tout un peuple, un symbole indéfini, obscur et redoutable par son obscurité même. Il essaye, non pas d'imiter les choses créées, mais de s'assimiler selon ses forces à l'intelligence qui les créa. Bientôt, cependant, après avoir admiré l'univers, l'homme en vient à se contempler lui-même. Il reconnaît que la forme humaine est celle qui correspond à l'esprit

et qui en est, pour ainsi dire, l'appareil; que, réglée par la proportion et la symétrie, libre par le mouvement, supérieure par la beauté, la forme humaine est, de toutes les formes vivantes, la seule capable de manifester pleinement l'idée. Alors il imite le corps humain pour arriver à exprimer ses propres pensées et non plus celles que la nature antérieure à l'homme semblait lui révéler et lui voiler tout ensemble. Alors naît la sculpture. Mais ce n'est encore qu'un signe, un langage; lorsqu'elle s'efforcera de manifester le beau, elle sera un art.

Pour parler aux générations futures, à la postérité la plus éloignée, les premiers peuples se servirent d'une écriture qui leur promettait de durer éternellement. Ils gravèrent dans le basalte, ils incrustèrent dans le granit leurs pensées. Ce fut l'imprimerie de ces temps reculés que nous prenons pour le commencement de l'histoire, parce qu'ils marquent la limite que nos recherches n'ont pu jusqu'à présent dépasser. Or, les objets qui n'ont point de corps ne peuvent exister dans la pensée que sous la forme d'un mot qui devient leur corps; mais les objets qui ont un corps visible et tangible se font comprendre par leur seule figure. Voilà comment l'imitation est naturelle à la sculpture et lui est indispensable. Ce qui est arbitraire et changeant dans les signes de l'écriture est devenu *imitatif* dans cette écriture imagée qui est la première sculpture. Et si ce langage est mystérieux chez les peuples qui nous paraissent en posséder les origines, c'est que les artistes les plus anciens de la terre furent les prêtres, qui aimaient la poésie du mystère et qui en connaissaient tout le pouvoir sur les consciences religieuses, toute l'importance pour leur propre domination.

L'imitation est donc l'instrument nécessaire de la sculpture, son moyen obligé, mais son moyen seulement; car elle n'imite pas pour imiter, elle imite pour représenter une idée ou un sentiment par une image. C'est au point que l'imitation la plus directe, la plus sommaire lui suffit d'abord. L'artiste ne prend à la réalité que ce dont il a besoin pour être compris de ceux qui doivent le comprendre. Dans les premiers âges de l'art, les plantes, les animaux, le corps humain sont figurés à l'état de types acceptés, consacrés, à l'état de purs symboles. La plante régularisée par le sculpteur est beaucoup moins une copie fidèle qu'une allusion aux énergies de la nature. L'animal, moitié réel, moitié imaginaire, est le plus souvent un emblème, quelquefois une énigme, un sphinx. Quant à la figure de l'homme, roide, impassible, les bras collés au corps, elle présente une tête de profil sur une poitrine de face, ordinairement les deux

pieds et les deux mains, tous deux droits ou tous deux gauches... Plus tard, les idées se développent et se multiplient; les sentiments se particularisent; le nombre des initiés augmente. L'artiste ne pouvant plus se borner à une imitation élémentaire veut trouver dans la forme un langage plus complet, c'est-à-dire plus varié, et comme la variété ne se trouve que dans les individus, enfants de la vie, le sculpteur se rapproche de la nature; il essaye de divers modèles; puis il les compare, et en les comparant, il y démêle différents caractères, il y découvre des vices de conformation et des formes heureuses, des laideurs et des beautés. La laideur, il la repousse parce qu'elle serait horrible sous les trois dimensions. Dans la vie, comme dans la peinture, la laideur peut devenir supportable si elle est corrigée par la mobilité de la parole ou par le prestige de la couleur, si elle est rachetée par une expression fugitive, transfigurée par l'âme. Mais dans la sculpture, si fatalement enchaînée à la matière pesante, la laideur immobile, muette, épaisse et pétrifiée, la laideur cubique est une monstruosité d'autant plus offensante que, taillée en marbre ou coulée en bronze, elle usurpe une immortalité dont la beauté seule est digne.

L'imitation en sculpture est donc essentiellement *choisie :* essentiellement elle doit l'être. Elle se distingue aussi de l'imitation pittoresque, en ce qu'elle est palpable au lieu d'être feinte sur une surface unie. Ce que la peinture fait voir, la sculpture le fait toucher. Enfin le sculpteur s'attache aux formes vivantes parce qu'il ne saurait définir les idées, les sentiments ou les caractères qu'il veut exprimer que par la représentation des corps organiques, seuls capables de manifester l'idée d'une manière sensible, éloquente et précise. Tandis que l'architecture représente vaguement ces caractères, ces sentiments, ces idées, par l'assemblage façonné de corps inorganiques auxquels elle imprime une sorte d'organisme artificiel au moyen du rhythme et des proportions, la sculpture emprunte au créateur le moyen même dont il s'est servi pour représenter l'idée, c'est-à-dire la forme animale, la forme vivante par excellence, le corps humain, qui est le seul corps en parfait équilibre avec l'esprit.

Ainsi se trouve dès à présent justifiée notre définition de la sculpture, comme étant l'imitation choisie et palpable des formes vivantes.

II.

LA SCULPTURE EST UN PUISSANT MOYEN D'ÉDUCATION PUBLIQUE, PARCE QUE SES CRÉATIONS ÉTERNISENT PARMI LES HOMMES LA PRÉSENCE D'UNE BEAUTÉ SUPÉRIEURE DANS LES FORMES VISIBLES ET TANGIBLES QUI MANIFESTENT L'ESPRIT.

L'indifférence d'une nation en matière de sculpture accuse un vice dans l'éducation publique. Là où on dédaigne le culte de la beauté, on ne saurait aimer la philosophie, car l'amour de la forme est une condition de la sagesse, la divinité étant aussi présente, aussi sensible dans cette partie de son œuvre que dans sa création immatérielle. Pour mieux détruire le naturalisme antique, la religion du Christ enseigna qu'il n'y avait pas d'autre laideur que celle de l'âme. Elle releva les êtres les plus déchus en affectant de retrouver en eux, sous les disgrâces du corps, un reflet de Dieu lui-même. Mais cette immense réaction eût entraîné l'humanité beaucoup trop loin. L'image de la beauté plastique est nécessaire à la dignité de la vie universelle, car son absence nous laisserait plongés dans la barbarie, en nous faisant perdre de vue les régions de l'idéal. Ainsi, chose remarquable, il y a plus de spiritualisme chez un peuple qui cherche, qui poursuit passionnément le type du beau, qu'il n'y en a chez les nations qui professent, en fait de beauté et de laideur, une impartialité impie, au mépris des lois éternelles et divines dont nous avons la conscience, conscience obscure, latente, endormie, mais qui toujours se réveille au moment où la beauté nous apparaît. Non, ce n'est pas être complétement religieux que de mépriser ou seulement de négliger l'étude de la forme, qui est sortie des mains de Dieu si admirable, si harmonieuse, si profondément belle, que notre esprit suffit à peine à le comprendre et notre langage à le dire. Depuis quelque deux mille ans, on enseigne aux jeunes hommes la construction d'une phrase; on ne leur enseigne plus la merveilleuse construction du corps humain. On leur apprend les lois de la statique et de la dynamique; mais on ne leur apprend ni à se bien tenir, ni à marcher noblement et avec grâce, ni à connaître le jeu des muscles, les proportions exquises de la forme humaine, les convenances du geste et de l'attitude. Cependant, chez ces mêmes Grecs dont on leur vante avec raison les chefs-d'œuvre en tout genre, l'art était une

branche de la philosophie. Là les sages étaient des artistes et les artistes étaient des sages. Socrate, avant de discourir sur Dieu, avait sculpté un groupe des trois Grâces. Périclès avait rendu un éclatant hommage à la beauté en épousant Aspasie. Platon regardait une certaine élégance du corps comme la marque ordinaire d'un bon esprit. « Le sage, disait-il, est un musicien accompli, qui s'efforce de mettre l'harmonie dans son corps et dans son âme, afin que la beauté de l'un soit l'emblème de la beauté de l'autre. » Les Spartiates eux-mêmes, tout Spartiates qu'ils étaient, furent sensibles à la beauté autant qu'à la force, et ils eurent soin de placer des figures de Castor et de Pollux dans les gynécées, pour donner aux femmes le continuel spectacle de la perfection physique.

Mais un tel spectacle n'est pas seulement favorable à la beauté de la race humaine : il profite également à la dignité de l'esprit. De même que la philosophie conserve et accroît toujours le domaine des idées générales sans lesquelles il n'y aurait ni civilisation, ni morale, ni aucune société possible, de même la sculpture les représente, ces idées, sous une forme palpable, et les éternise par la durée de la matière, que le moulage peut sans cesse reproduire. Ce que dit Amyot de l'histoire est applicable à la sculpture, qui parle vivement à tous les yeux, qui peut être comprise même des illettrés, et sans laquelle la notion du beau finirait par disparaître. « L'histoire est à la vérité le trésor de la vie humaine qui préserve de « la mort d'oubliance les faicts et dicts memorables des hommes et les « adventures merveilleuses que produit la longue suitte du temps... Et « peut-on à cela recognoistre combien nous luy sommes obligez, si nous « imaginons seulement en quelle horreur de ténèbres et quelle fondrière « d'ignorance bestiale et pestilente nous serions abymés, si la souve- « nance de tout ce qui s'est faict, ou qui est advenu avant que nous « fussions nez, estoit entièrement abolie et esteincte. »

Tel homme qui passe sur la place publique, croyant ne penser qu'à ses petites affaires et à lui-même, reçoit, à son insu, le choc des grandes idées que la sculpture manifeste. Les mâles vertus qui font le citoyen, l'art statuaire, par une heureuse inspiration, les a représentées sous la figure de divinités féminines, comme pour adoucir l'austérité de l'idée par une grâce qui la rend aimable. Enveloppées dans la tunique des filles de Jupiter, ces vertus d'un caractère rigide deviennent plus accessibles, plus attrayantes. L'enfant même qui joue dans nos jardins au pied des statues se pénètre peu à peu, et sans en avoir conscience, de ces idées générales qui sont les seules généreuses. Il gardera toute sa vie les premières impressions qu'auront produites sur sa jeune âme ces figures héroïques.

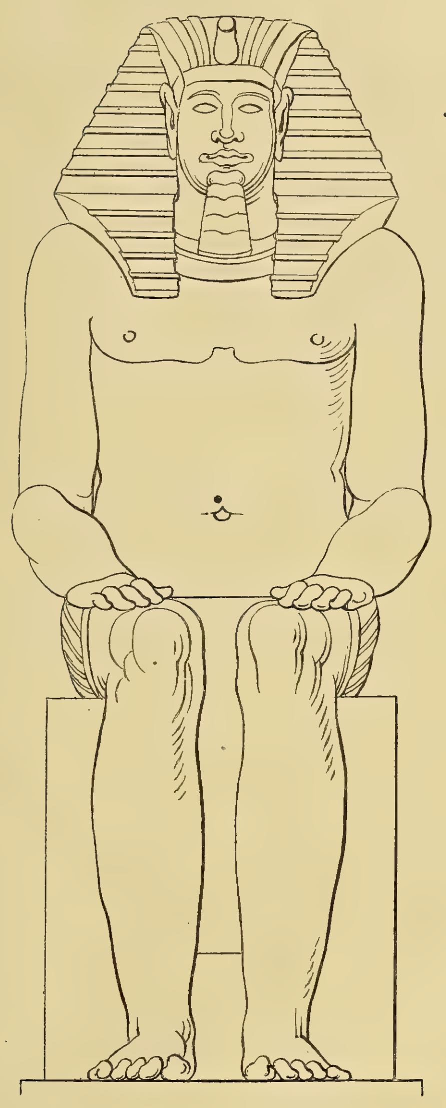
D'ailleurs, quand elles sont indépendantes de l'architecture, les œuvres du sculpteur ne se détachent point sur un ciel factice, comme les figures du peintre dans son tableau; elles s'enlèvent sur le vrai ciel, sur le vrai paysage, de sorte que, par la réalité des objets qui l'environnent autant que par ses formes tangibles, la sculpture nous rend l'idéal plus doucement abordable; elle le met en quelque sorte à notre portée; elle le marie avec la nature en la prenant pour cadre.

Et afin que l'habitude ne diminue point le respect qu'elles doivent nous inspirer, afin que notre admiration ne cesse pas d'être réservée, le statuaire a élevé ses figures sur un piédestal qui en double la hauteur. Elles portent sur la terre, mais sans y toucher. Nous les voyons ainsi toujours près de nous, mais toujours au-dessus de nous, de manière que leur beauté nous accoutume à elles, mais en nous tenant à distance. Elles deviennent familières en restant vénérables. Le piédestal est l'image de leur supériorité, la marque de leur destination et de leur grandeur.

III.

LA SCULPTURE PEUT S'ÉLEVER AU SUBLIME LORSQUE, PAR DES FIGURES COLOSSALES ET CONFORMES AU GÉNIE DE L'ARCHITECTURE, ELLE ÉVEILLE L'IDÉE D'UNE DURÉE ÉTERNELLE ET LE SENTIMENT DE L'INFINI.

L'enfance des peuples est toujours plus près du sublime que du beau, parce qu'elle est absorbée dans la contemplation du spectacle auquel appartient le sublime, qui est l'univers, et qu'elle n'a pas encore regardé de près à la forme humaine, qui est celle de la beauté par excellence. Partout les nations ont débuté par le colossal, et les plus anciens ouvrages des plus anciens pays de la terre, en matière de sculpture, présentent ce singulier phénomène qu'ils ont le caractère de la grandeur, non-seulement par les dimensions de l'œuvre, mais par l'expression morale qu'engendre une imitation abrégée, concise et d'autant plus imposante. C'est à l'origine des arts que se trouve à la fois ce qu'il y a de plus subtil dans l'idée et de plus massif dans la forme, le plus de matière et le moins de matérialisme. Au premier abord il semblerait que les arts ne peuvent atteindre à ce genre d'éloquence qu'après être parvenus à leur maturité, presque à leur vieillesse; or il se trouve, au con-



IDÉE GÉNÉRALE D'UN COLOSSE ÉGYPTIEN.

traire, que les commencements des nations antiques (si tant est que nous connaissions leurs commencements) nous montrent réunis le développement prodigieux du signe et la concentration mystérieuse de la chose signifiée.

En Égypte, ce rapprochement est frappant; les premières sculptures sont colossales et symboliques; elles expriment des idées obscures par des images simples dans lesquelles l'imitation, sobre et rudimentaire, paraît être l'effet d'une interprétation voulue, d'une convention acceptée ou commandée. Il ne faut pas croire en effet que cette manière abstraite et pour ainsi dire algébrique d'imiter les formes humaines ou animales, le Pharaon assis ou le lion couché, ait sa cause dans l'inhabileté de l'artiste qui aurait été impuissant à modeler fidèlement ses colosses d'après nature; car nous possédons aujourd'hui des spécimens de l'art égyptien qui datent de trois mille ans avant notre ère et qui accusent un talent d'imitation prodigieux, une habileté qui nous surprend, qui nous confond. Les statues récemment découvertes par M. Mariette dans le temple du grand Sphinx, statues qui représentent le fameux Chéphren, fondateur de la seconde pyramide et roi de la quatrième dynastie, sont d'une beauté de travail que jamais les Égyptiens n'ont dépassée, même aux époques les plus florissantes. Elles annoncent une étude générale, il est vrai, mais attentive de la vérité, une simplicité forte et naïve tout ensemble, et l'aisance d'un ciseau énergique que la dureté de la matière n'a point rebuté et qui aurait pu fouiller plus avant encore; elles nous révèlent l'existence d'un art qui, ne pouvant atteindre à la perfection, est arrivé à un point où on la désire à peine. Il est ainsi avéré que la sculpture égyptienne était aussi avancée, et plus peut-être, au temps de la quatrième dynastie, qu'elle ne le fut sous la douzième et sous la dix-huitième, celle-ci datant de dix-huit siècles avant Jésus-Christ. C'est donc volontairement que l'art égyptien, pratiqué ou dirigé par des prêtres, s'est écarté d'une imitation rigoureuse pour s'en tenir à un modelé sommaire, et s'est défendu de la réalité, afin d'imprimer un caractère de majesté surhumaine aux images qui devaient symboliser des croyances pleines de mystère. Les nations jeunes en qui la vie déborde n'ont besoin que de symboles; c'est en vieillissant que l'humanité attache plus de prix aux manifestations de la vie.

Ces colosses de Memnon, que l'art égyptien sculptait dans un seul bloc; ces colosses, par cela même qu'ils s'éloignent des dimensions ordinaires de la vie, produisent une impression que l'on peut dire sublime. Ramenées à des proportions humaines, de telles figures ne seraient que des images de mort, des cadavres pétrifiés; mais quand elles restent colossales, leur

immobilité devient solennelle et leur inaction terrible. Elles contrastent d'une manière effrayante avec le mouvement qui emporte les choses périssables, car tout mouvement doit avoir une fin, comme la vie dont il est la souveraine manifestation. Dans les proportions naturelles de l'homme, l'immobilité paraît voulue, parce que l'imagination se représente les mouvements qui pourront succéder à l'inertie actuelle de la figure. Au contraire, dans les colosses, qui nous apparaissent comme des êtres au-dessus de la loi commune, l'immobilité paraît fatale et peut être sublime, parce que l'esprit peut la concevoir éternelle. Enfin, la vue de ces figures surhumaines fait naître l'idée d'une création antérieure et supérieure à l'humanité, d'une race de géants contemporaine des animaux monstrueux qui précédèrent les derniers cataclysmes du globe. Ajoutez que l'expression énergique des verticales et des horizontales leur imprime le caractère d'un monument d'architecture dont la durée sera sans fin. Mais à la notion d'une solidité infinie se joint encore le sentiment de la permanence dans le mystère. L'idée que ces colosses représentent est redoutable parce qu'elle est obscure, et il n'est rien de plus éloquent que leur silence ; leurs yeux fixes et sans regard n'expriment pas une pensée déterminée et fugitive, mais une méditation profonde, imperturbable, continue, éternelle.

Un auteur hollandais qui a écrit des choses étranges et remarquables sur les *signes inconditionnels de l'art*, Humbert de Superville, en cherchant à rendre l'impression que lui ferait un colosse égyptien comparé à l'Hercule Farnèse, parle de cette impression comme d'un stupide étonnement auquel succède aussitôt un sentiment vague de terreur. « Un certain je ne sais quoi, dit-il, qui accompagne toujours la vue « d'un mort, était encore là. Une idée tout enfantine mais involontaire « portait, comme en présence du cadavre, vers la possibilité d'une ces- « sation d'immobilité. Un arrêt de conviction intime, plus que de raison- « nement ou d'expérience, ne proclamait, au contraire, qu'une masse « inorganique et façonnée de main d'homme ; et de là ce conflit étonnant, « cette impression alternative et mixte de vie et de mort, d'illusion et « de réalité, d'interruption et de durée, finissant par nous faire assigner « à ces colosses l'existence inouïe d'une race d'êtres muette, immobile, « et solennellement traversière des siècles et des générations. »

Oui, l'art de l'Égypte et plus tard celui des Assyriens, tel que nous l'ont révélé naguère les découvertes des Botta et des Layard, ont été quelquefois sublimes ; mais ils n'ont jamais atteint à la beauté, parce qu'ils n'ont point suffisamment possédé les deux éléments qui la constituent. L'un a manqué de vérité, l'autre a manqué d'idéal. Il était réservé

aux Grecs, nous le verrons, de marier ces deux éléments, l'idéal et la nature, c'est-à-dire la pureté de l'essence et le charme de la vie. Il leur était réservé, chose inouïe, chose à jamais admirable, de créer des abstractions vivantes! Mais qu'est-ce donc que le beau en sculpture? qu'est-ce que l'idéal? C'est maintenant ce qu'il nous faut dire.

IV.

L'ART DU SCULPTEUR CONSISTE A ÉLEVER LA VÉRITÉ INDIVIDUELLE JUSQU'A LA VÉRITÉ TYPIQUE, ET LA VÉRITÉ TYPIQUE JUSQU'A LA BEAUTÉ, EN CHERCHANT DANS LA VIE RÉELLE LES ACCENTS DE LA VIE GÉNÉRIQUE ET IDÉALE.

Tout homme apporte en naissant une idée plus ou moins confuse de la beauté. Est-ce un pressentiment? est-ce quelque souvenir d'une vie antérieure?... Toujours est-il que, lorsqu'il nous arrive d'apercevoir la beauté dans ce monde, elle nous frappe à l'instant comme une forme donnée à nos rêves; nous croyons, non pas la découvrir, mais la reconnaître. D'où nous vient cet avertissement secret? que s'est-il passé au fond de notre conscience, quand nous avons reconnu la beauté?... Au sein du réel nous est apparu l'idéal, qui en est l'essence. Dans ce qui est, nous pensons avoir vu ce qui doit être. La beauté humaine, emprisonnée dans une forme personnelle, a laissé transparaître un instant la beauté infinie, la beauté divine.

Imaginez un savant qui, un jour, parmi des myriades de manuscrits insignifiants ou illisibles, découvre tout à coup un livre qui, dès les premières lignes, le frappe d'admiration, et dont l'auteur lui est inconnu. Étonné, charmé, il dévore les pages de ce livre qui d'abord sont obscures, mystérieuses et, en quelques endroits, impénétrables. Mais plus il avance dans sa lecture, plus le livre se débrouille, se laisse comprendre, s'illumine, et plus il lui paraît admirable. Bientôt, cependant, il y remarque des passages qui ne sont pas en harmonie avec le reste du discours; il lui semble que le copiste a commis des fautes nombreuses; il croit s'apercevoir que la pensée de l'auteur a été souvent altérée, que le texte est corrompu; et alors, soupçonnant l'existence d'une édition meilleure, il conçoit le dessein de la restituer en vertu de la science qu'il a puisée dans le livre lui-même. Plein d'émotion, partagé entre la crainte et l'enthousiasme, il tente et il espère de retrouver l'exemplaire primitif, tel qu'il

est sorti des mains du grand auteur dont il devine le génie et dont il ne sait pas le nom... Cet auteur inconnu, c'est Dieu : cet exemplaire primitif, c'est l'idéal.

Le jeune artiste dont les regards viennent à rencontrer pour la première fois une belle créature, est semblable au savant dont nous venons de parler; il traverse les mêmes émotions. La jouissance que fait éprouver à son âme cette première apparition de la beauté est si élevée, si délicieuse, qu'il voudrait la retenir pour toujours, s'en rendre maître. Mais cette beauté qui passe, elle va bientôt s'évanouir et lui échapper; elle est individuelle, donc elle est vivante, et parce qu'elle est vivante, elle périra. Les années, les jours, les heures même apporteront en elle des changements qui la rendront peu à peu méconnaissable, jusqu'à ce qu'elle ait complétement disparu, entraînée par la puissance qui gouverne les choses finies, le temps. A cette pensée, notre esprit se révolte, notre cœur se soulève, et nous concevons l'irrésistible désir d'assurer l'immortalité, s'il se peut, à cette beauté passagère que nous avions prise d'abord pour la beauté même, de lui donner la perfection que par elle nous avons entrevue, de l'arracher enfin à ce milieu où tout conspire à la dénaturer, à la détruire. D'ailleurs, vue de près, soumise à l'attention profonde de l'artiste, la beauté individuelle trahit toujours quelque lacune : ici un défaut de proportion, là un manque d'harmonie, et ces imperfections que l'œil voit, l'esprit ne tarde pas à les concevoir comme inévitables. Comment un corps qui doit durer si peu serait-il parfait? Quelle apparence que la perfection ait été donnée à un être si étroitement limité dans le temps et dans l'espace, qui ne doit paraître un instant que sur un certain point de la terre, qui restera ignoré d'un nombre immense de ses semblables, et qui, sujet à de continuelles altérations, subit l'influence du climat qui le domine, de l'air qu'il respire et du mouvement que lui imprime le milieu fatal où un accident le fit naître et d'où un accident l'emportera? La beauté, la pleine beauté ne saurait donc se rencontrer dans aucun des individus créés par la nature. Ce que nous offre le plus beau d'entre eux, c'est l'occasion de remonter à l'idée innée qui existait plus ou moins obscure au fond de notre conscience, et d'y jeter quelque lumière.

Que fera cependant le sculpteur pour immortaliser ce qui est accidentel? Il devra élever le portrait à la dignité d'un type et *idéaliser* la beauté individuelle, c'est-à-dire la concevoir dans un degré supérieur de perfection et la rattacher, elle périssable, aux espèces qui ne périssent point. Oui, le vrai moyen d'idéaliser, c'est d'effacer les accents purement individuels fournis par la nature, pour choisir ceux qui appartiennent à l'espèce, qui caractérisent la vie générique. La nature en effet n'est,

pour ainsi parler, que le premier ministre de Dieu. Lui seul a conçu les genres : elle ne crée que les individus. L'artiste qui veut idéaliser doit remonter de l'individu au genre, de l'accidentel au permanent. L'idéal règne seul; la nature gouverne.

Pour nous faire mieux comprendre par un exemple, supposons que l'artiste se propose de sculpter un lion. S'il veut faire une œuvre personnelle, une œuvre sentie, au lieu de copier simplement les ouvrages fameux de la sculpture antique, il ira étudier d'après nature, sur le vif, les lions de la ménagerie. Là, dès le premier jour, il apercevra entre les lions des différences et des ressemblances. Celui-ci a la taille plus haute, celui-là les jambes plus grêles; tel autre a une crinière plus touffue, ou les muscles frontaux plus développés, ou le museau plus court. Chaque lion, en un mot, se particularise par quelque trait de son corps et se distingue si bien de tous les autres lions, que le gardien ou le dompteur lui a donné un nom propre et le reconnaîtrait sur-le-champ, s'il venait à rompre les barreaux de sa cage et à s'échapper... Mais ces lions si divers ont pourtant une physionomie commune. Aucun d'eux ne diffère des autres lions au point de ressembler à un tigre. Tous ils ont le caractère de la majesté dans la force et d'une certaine férocité altière et terrible. Et ce caractère, il est exprimé par des formes qui se répètent constamment : le front proéminent et sillonné de rides, les yeux suivant deux lignes obliques, une gueule que l'on voit énorme, alors même qu'elle n'est pas béante, la lèvre supérieure tuméfiée et hérissée de moustaches, la face encadrée dans une collerette de poils rudes qui permet à l'animal de lever fièrement sa tête, le garrot fort, les reins souples, les jambes ramassées, une queue épaisse à son origine, élastique, nerveuse, qui, lorsqu'elle est tendue, allonge la ligne horizontale de la bête et ajoute un peu d'élégance à sa courte énergie. Tels sont les traits *caractéristiques* de l'espèce lion, ceux qui en composent le type permanent, en d'autres termes ceux qui, étant conformes à l'idée invariable, primitive, éternellement conçue par le créateur, constituent ce qu'on doit appeler l'idéal du lion.

Observons maintenant que, dans l'échelle des êtres, l'idée qu'ils éveillent en nous est de plus en plus simple, à mesure qu'ils occupent un degré inférieur. S'il est possible de composer le type du lion, du tigre, de l'éléphant, et à plus forte raison de fixer le caractère d'une plante ou d'une fleur, le type du lotus, de l'acanthe ou du laurier, il n'en est pas ainsi quand il s'agit de la forme humaine. Ici les attributs sont innombrables, la diversité est infinie, l'idée se complique à tel point, que pas une figure ne peut l'exprimer tout entière, l'épuiser. Aucun homme, en

un mot, ne saurait à lui seul représenter le genre humain. A supposer que l'artiste se proposât de créer une telle figure et pût atteindre à une généralité si haute, il n'aboutirait qu'à une création sans caractère et partant sans vie. Son ouvrage serait une abstraction muette, glacée, désespérante, qui ne répondrait à aucun sentiment, qui n'aurait aucune prise sur notre âme. Transporté à ces sublimes hauteurs d'où l'on n'aperçoit plus la terre et où réside l'idée pure, notre âme se sentirait défaillir, comme cet aéronaute qui, à force de s'élever, ne trouve plus d'air respirable et s'évanouit. Mais, sans se perdre dans la généralité des formes, le génie de l'art peut arriver à concevoir une figure qui présente à elle seule, d'une manière éclatante, un des grands caractères de l'humanité, la fierté ou la douceur, par exemple, la majesté ou la grâce. C'est ainsi que Phidias, ramenant à une merveilleuse unité tous les traits qui caractérisent le calme de la force souveraine, une sérénité auguste et la bonté dans la toute-puissance vénérable et formidable, créa le type du maître des dieux, le Jupiter Olympien, cette statue qu'il vit surgir dans sa pensée en lisant un vers d'Homère, et qui était belle si divinement, que les Athéniens regardaient comme un malheur de mourir sans l'avoir vue. C'est ainsi que les Grecs, à force d'étudier les beaux modèles, de les comparer et d'y remarquer le rapport des formes avec les idées, c'est-à-dire le caractère, purent s'élever de la vérité individuelle à la vérité typique et créer des types si parfaits de l'homme, que l'homme devenait dieu. Qu'est-ce qu'une divinité, en effet? C'est la perfection de l'idée. Vierge fière, pensive et vigilante, Minerve est une divinité parce qu'elle est l'invisible idée de la parfaite sagesse ayant pris un corps visible.

L'œuvre de Phidias étant à la fois caractérisée et belle était une œuvre de sculpture par excellence. En effet, le caractère, qui peut suffire à la peinture, ne suffit point à la statuaire : il lui faut encore la beauté. Pourquoi ? Parce que la statuaire, n'ayant pas d'autre moyen d'expression que la forme, ne peut à aucun prix la sacrifier. Tandis que les peintres, pour compenser l'altération des belles formes, ont à leur disposition le trésor des couleurs, l'éloquence de l'âme dans les yeux, la transparence du teint, toutes les apparences de la vie, toute la signification de la nature qui encadre leurs personnages, le sculpteur ne dispose que d'un marbre froid, d'un bronze dur; et ce bronze, ce marbre, sans la beauté des formes, ne sont plus qu'une disgrâce pesante, une offense matérielle qui s'impose au regard en occupant, en obstruant l'espace, et qui est d'autant plus outrageuse, qu'elle menace de durer éternellement. Ainsi, dès qu'on a mis le pied dans le domaine de la sculpture, on n'y peut plus faire un pas

que la beauté n'y apparaisse comme une nécessité fatale, comme étant la destinée même de ce grand art.

Nous voici donc arrivés à connaître les deux conditions premières de la sculpture : le caractère qui contient la vie, et la beauté qui renferme l'idéal. Oui, le caractère et la beauté sont les compagnons inséparables du sculpteur, et lorsqu'il est devant son marbre, il doit les avoir pour ainsi dire à ses côtés, l'un à sa gauche, l'autre à sa droite, de manière à les unir, à les fondre dans son œuvre. Mais comment opérer cette conciliation? Comment, après s'être élevé de l'individu au type, s'élever du type à la beauté? car le type n'est pas toujours beau. Harpagon, Tartuffe sont des individus dont le génie du poëte a fait des types immortels; mais ce sont des types de laideur. La grimace de leur visage est l'indélébile empreinte d'une difformité morale. Coïncidence remarquable! le caractère du vice est toujours incompatible avec la beauté, de façon que le statuaire est condamné par un heureux destin à ne représenter que les idées généreuses, les nobles sentiments et les caractères héroïques. C'est affaire à lui d'exprimer en chacune de ses figures une des grandes variétés de l'espèce humaine, mais une variété choisie, un type qui puisse être beau; par exemple, le dévouement qui s'appelle Hercule ou l'éternel amour qui prend le nom de Vénus.

Ici, pourtant, se présente une distinction à faire. La sculpture, disons-nous, ne saurait représenter les types du vice, qui sont essentiellement laids; mais il lui est permis de représenter, par des figures d'animaux ou d'êtres inférieurs, tels que les satyres, des caractères qui, dans l'homme, seraient hideux ou vils.

C'est pour ne pas exclure du domaine de l'art l'expression énergique des instincts de l'animalité, que la Grèce antique inventa ces faunes qui, vivant dans les bois, en pleine nature, trahissent encore par leurs oreilles de chèvres et leur masque épaté une origine bestiale; puis, sur un degré plus bas de l'échelle, ces êtres multiples et fantastiques, ingénieux mélange de l'homme et de la bête, les satyres, les centaures, les sirènes dans lesquels l'intelligence, représentée par un buste d'homme ou de femme, traîne après elle un corps de bouc, de cheval ou de poisson, et motive, par la présence de ces deux espèces artistement soudées, l'expression de l'amour lascif, de l'ivresse, des folles débauches, en un mot de tous les instincts d'où naît le pur sensualisme. Par ces créations admirables qui, loin de paraître monstrueuses, semblent manquer à la nature, tant elles sont conformes à son génie, un peuple qui fut souverainement sculpteur s'est réservé d'écrire dans le marbre les caractères mêmes du vice, et

de mettre ainsi l'*expression* là où ne pouvait être la *beauté*. En descendant plus bas encore, le statuaire a le droit de sculpter les traits de la férocité dans le lion, de la cruauté féline dans le tigre. Toujours est-il que le tigre et le lion ne sont jamais plus beaux en sculpture qu'à l'état de repos, parce qu'ils offrent alors des lignes grandes, et que leur caractère, en s'apaisant, s'ennoblit. Tranquille, la férocité du lion devient de la majesté : c'est le Jupiter des animaux. Le tigre, quand il est repu et calme, ou lorsqu'il s'avance lentement, souple et cauteleux, est certainement plus digne de la sculpture et plus beau que dans le moment où le génie d'un de nos statuaires nous le montre dévorant un crocodile ou déchirant un chevreuil.

Il nous est arrivé un jour, en traversant un jardin public, de voir se formuler à nos yeux, en une seule image, les principes que nous venons d'exposer. Cette image était le groupe de *Thésée vainqueur du Minotaure*. Il nous parut que dans ce groupe les lois mêmes de la statuaire étaient figurées, avaient pris un corps. Le monstre, moitié homme, moitié taureau, y représentait le caractère; le héros y représentait la beauté. Le roi d'Athènes est un personnage dont les formes individuelles ont grandi jusqu'à devenir un type; mais un type beau, parce qu'il est celui de la plus haute vertu, le dévouement, qui élève l'homme au rang des demi-dieux; car l'action de Thésée est celle du courage qui se dévoue pour combattre un monstre odieux. Voilà donc un ouvrage d'art où un sculpteur a symbolisé, sans le vouloir et sans le savoir, les principes essentiels de la sculpture, les deux éléments qui doivent y être unis et fondus, tout en restant reconnaissables : le caractère et la beauté, en d'autres termes, la vie et l'idéal. Mais ici la beauté domine le caractère et demeure victorieuse... C'est une image emblématique de la sculpture elle-même.

CHARLES BLANC.



LES RUES ET MAISONS DU VIEUX BLOIS

A M. A. Queyroy

Hauteville-Houſe, 17 avril 1864.



MONSIEUR, je vous remercie. Vous venez de me faire revivre dans le paſſé. Le 17 avril 1825, il y a trente-neuf ans aujourd'hui même (laiſſez-moi noter cette petite coïncidence intéreſſante pour moi), j'arrivais à Blois. C'était le matin. Je venais de Paris. J'avais paſſé la nuit en malle-poſte, & que faire en malle-poſte? J'avais fait la ballade des *Deux Archers;* puis, les derniers vers achevés, comme le jour ne paraiſſait pas encore, tout en regardant à la lueur de la lanterne paſſer à chaque inſtant des deux côtés de la voiture des troupes de bœufs de l'Orléanais deſcendant vers Paris, je m'étais endormi. La voix du conducteur me réveilla. — Voilà Blois! me cria-t-il. J'ouvris les yeux & je vis mille fenêtres à la fois, un entaſſement irrégulier & confus de maiſons, des clochers, un château, & ſur la colline un couronnement de grands arbres & une rangée de façades aiguës à pignons de pierre au bord de l'eau, toute une vieille ville en amphithéâtre, capricieuſement répandue ſur les ſaillies

d'un plan incliné, &, à cela près que l'Océan eſt plus large que la Loire & n'a pas de pont qui mène à l'autre rive, preſque pareille à cette ville de Guerneſey que j'habite aujourd'hui. Le ſoleil ſe levait ſur Blois.

Un quart d'heure après, j'étais rue de Foix, nº 73. Je frappais à une petite porte donnant ſur un jardin : un homme qui travaillait au jardin venait m'ouvrir. C'était mon père.

Le ſoir, mon père me mena ſur le monticule qui dominait ſa maiſon & où eſt l'arbre de Gaſton; je revis d'en haut la ville que le matin j'avais vue d'en bas; l'aſpect, autre, était, quoique ſévère, plus charmant encore. La ville, le matin, m'avait ſemblé avoir le gracieux déſordre & preſque la ſurpriſe du réveil; le ſoir avait calmé les lignes; bien qu'il fît encore jour, le ſoleil venant à peine de ſe coucher, il y avait un commencement de mélancolie; l'eſtompe du crépuſcule émouſſait les pointes des toits, de rares ſcintillements de chandelles remplaçaient l'éblouiſſante diffuſion de l'aurore ſur les vitres; les profils des choſes ſubiſſaient la transformation myſtérieuſe du ſoir, les roideurs perdaient, les courbes gagnaient; il y avait plus de coudes & moins d'angles. Je regardais avec émotion, preſque attendri par cette nature. Le ciel avait un vague ſouffle d'été. La ville m'apparaiſſait non plus comme le matin, gaie & raviſſante, pêle-mêle, mais harmonieuſe; elle était coupée en compartiments d'une belle maſſe, ſe faiſant équilibre; les plans reculaient, les étages d'édifices ſe ſuperpoſaient avec à-propos & tranquillité. La cathédrale, l'évêché, l'égliſe noire de Saint-Nicolas, le château, autant citadelle que palais, les ravins mêlés à la ville, les montées & les deſcentes où les maiſons tantôt grimpent, tantôt dégringolent, le pont avec ſon obéliſque, la belle Loire ſerpentante, les bandes rectilignes de peupliers, à l'extrême horizon Chambord indiſtinct avec ſa futaie de tourelles, les forêts où s'enfonce l'antique voie dite « ponts romains » marquant l'ancien lit de la Loire, tout cet enſemble était grand & doux. Et puis mon père aimait cette ville.

Vous me la rendez aujourd'hui.

Grâce à vous, je ſuis à Blois. Vos dix-huit eaux-fortes montrent la ville intime, non la ville des palais & des égliſes, mais

la ville des maiſons[1]. Avec vous, on eſt dans la rue; avec vous, on entre dans la maſure; & telle de ces bâtiſſes décrépites, comme les logis en bois ſculpté de la rue Saint-Lubin, comme l'hôtel Denis Dupont avec ſa lanterne d'eſcalier à baies obliques ſuivant le mouvement de la vis de ſaint Gilles, comme la maiſon de la rue Haute, comme l'arcade ſurbaiſſée de la rue Pierre de Blois, étale toute la fantaiſie gothique ou toutes les grâces de la Renaiſſance, augmentées de la poéſie du délabrement. Être une maſure, cela n'empêche pas d'être un bijou. Une vieille femme qui a du cœur & de l'eſprit, rien n'eſt plus charmant. Beaucoup des exquiſes maiſons deſſinées par vous ſont cette vieille femme-là. On fait avec bonheur leur connaiſſance. On les revoit avec joie, quand on eſt, comme moi, leur vieil ami. Que de choſes elles ont à vous dire, & quel délicieux rabâchage du paſſé! Par exemple, regarder cette fine & délicate maiſon de la rue des Orfévres, il ſemble que ce ſoit un tête-à-tête. On eſt en bonne fortune avec toute cette élégance. Vous nous faites tout reconnaître, tant vos eaux-fortes ſont des portraits. C'eſt la fidélité photographique, avec la liberté du grand art. Votre rue Chemonton eſt un chef-d'œuvre. J'ai monté, en même temps que ces bons payſans de Sologne, peints par vous, les grands degrés du château. La maiſon à ſtatuettes de la rue Pierre de Blois eſt comparable à la précieuſe maiſon des Muſiciens de Weymouth. Je retrouve tout. Voici la Tour d'argent, voici le haut pignon ſombre, coin des rues des Violettes & de Saint-Lubin, voici l'hôtel de Guiſe, voici l'hôtel de Cheverny, voici l'hôtel Sardini avec ſes voûtes en anſe de panier, voici l'hôtel d'Alluye avec ſes galantes arcades du temps de Charles VIII, voici les degrés de Saint-Louis qui mènent à la cathédrale, voici la rue du Sermon, & au fond la ſilhouette preſque romane de Saint-Nicolas, voici la jolie tourelle à pans coupés, dite Oratoire de la reine Anne. C'eſt derrière cette tourelle qu'était le jardin où Louis XII, goutteux, ſe promenait ſur ſon petit mulet. Ce Louis XII a, comme Henri IV, des côtés aimables. Il fit beaucoup de ſottiſes, mais c'était un roi bonhomme. Il jetait au Rhône les procédures commencées contre

1. *Les Rues et Maisons du vieux Blois.* Eaux-fortes par A. Queyroy.

les Vaudois. Il était digne d'avoir pour fille cette vaillante huguenote aſtrologue Renée de Bretagne, ſi intrépide devant la Saint-Barthélemy & ſi fière à Montargis. Jeune, il avait paſſé trois ans à la tour de Bourges, & il avait tâté de la cage de fer. Cela, qui eût rendu un autre méchant, le fit débonnaire. Il entra à Gênes, vainqueur, avec une ruche d'abeilles dorée ſur ſa cotte d'armes & cette deviſe : *Non utitur aculeo.* Et étant bon, il était brave. A Aignadel, à un courtiſan qui diſait : *Vous vous expoſez, Sire,* il répondait : *Mettez-vous derrière moi.* C'eſt lui auſſi qui diſait : *Bon roi, roi avare. J'aime mieux être ridicule aux courtiſans que lourd au peuple.* Il diſait : *La plus laide bête à voir paſſer, c'eſt un procureur portant ſes ſacs.* Il haïſſait les juges déſireux de condamner, & faiſant effort pour agrandir la faute & envelopper l'accuſé. *Ils ſont,* diſait-il, *comme les ſavetiers qui allongent le cuir en tirant deſſus avec leurs dents.* Il mourut de trop aimer ſa jeune femme, comme plus tard François II, doucement tués l'un & l'autre par une Marie. Cette noce fut courte. Le 1er janvier 1515, après quatre-vingt-trois jours ou plutôt quatre-vingt-trois nuits de mariage, Louis XII expira, & comme c'était le jour de l'an, il dit à ſa femme : *Mignonne, je vous donne ma mort pour vos étrennes.* Elle accepta, de moitié avec le duc de Brandon.

L'autre fantôme qui domine Blois eſt auſſi haïſſable que Louis XII eſt ſympathique. C'eſt ce Gaſton, Bourbon coupé de Médicis, Florentin du ſeizième ſiècle, lâche, perfide, ſpirituel, diſant de l'arreſtation de Longueville, de Conti & de Condé : *Beau coup de filet! prendre à la fois un renard, un ſinge & un lion!* Curieux, artiſte, collectionneur, épris de médailles, de filigranes & de bonbonnières, paſſant ſa matinée à admirer le couvercle d'une boîte en ivoire pendant qu'on coupait la tête à quelqu'un de ſes amis, trahi par lui.

Toutes ces figures, & Henri III, & le duc de Guiſe, & d'autres, y compris ce Pierre de Blois qui a pour gloire d'avoir prononcé le premier le mot *tranſſubſtantiation*, je les ai revues, Monſieur, dans la confuſe évocation de l'hiſtoire, en feuilletant votre précieux recueil. Votre fontaine de Louis XII m'a arrêté

longtemps. Vous l'avez reproduite comme je l'ai vue, toute vieille, toute jeune, charmante. C'eſt une de vos meilleures planches. Je crois bien que la *Rouennerie en gros*, conſtatée par vous vis-à-vis l'hôtel d'Amboiſe, était déjà là de mon temps. Vous avez un talent vrai & fin, le coup d'œil qui ſaiſit le ſtyle, la touche ferme, agile & forte, beaucoup d'eſprit dans le burin & beaucoup de naïveté, & ce don rare de la lumière dans l'ombre. Ce qui me frappe & me charme dans vos eaux-fortes, c'eſt le grand jour, la gaieté, l'aſpect ſouriant, cette joie du commencement qui eſt toute la grâce du matin. Des planches ſemblent baignées d'aurore. C'eſt bien là Blois, mon Blois à moi, ma ville lumineuſe. Car la première impreſſion de l'arrivée m'eſt reſtée. Blois eſt pour moi radieux. Je ne vois Blois que dans le ſoleil levant. Ce ſont là des effets de jeuneſſe & de patrie.

Je me ſuis laiſſé aller à cauſer longuement avec vous, Monſieur, parce que vous m'avez fait plaiſir. Vous m'avez pris par mon faible, vous avez touché le coin ſacré des ſouvenirs. J'ai quelquefois de la triſteſſe amère, vous m'avez donné de la triſteſſe douce. Être doucement triſte, c'eſt là le plaiſir. Je vous en ſuis reconnaiſſant. Je ſuis heureux qu'elle ſoit ſi bien conſervée, ſi peu défaite, & ſi pareille encore à ce que je l'ai vue il y a quarante ans, cette ville à laquelle m'attache cet inviſible écheveau des fils de l'âme, impoſſibles à rompre, ce Blois qui m'a vu adoleſcent, ce Blois où les rues me connaiſſent, où une maiſon m'a aimé, & où je viens de me promener en votre compagnie, cherchant les cheveux blancs de mon père & trouvant les miens.

Je vous ſerre la main, Monſieur.

Victor Hugo

LE SALON DE 1864



E Salon de 1864 s'ouvre sous l'empire d'un règlement nouveau. Tout est modifié : les conditions d'admission, le jury, les récompenses. Nous avons trop bonne opinion des principes qui ont dicté ces réformes pour les discuter seulement en passant. Mieux vaut prendre le temps de la réflexion, étudier le sentiment public, écouter les voix contradictoires de la critique. Au lieu donc de placer en tête de notre revue du Salon, comme une préface obligée, la discussion de la constitution qui le régit, on nous permettra de rejeter cette discussion à la fin. La question constitutionnelle mérite bien un article spécial. D'ailleurs, le meilleur moyen d'asseoir un jugement sérieux, n'est-ce pas de recueillir tous les témoignages? Si l'arbre se connaît à ses fruits, le mérite du règlement de l'exposition nouvelle se déduira plus sûrement de l'examen des œuvres exposées.

Chaque Salon a sa physionomie. Celle du Salon de 1864 est de n'en avoir pas. On pourra constater avec satisfaction que la moyenne de l'art s'y montre encore élevée. Mais qu'avons-nous à faire de moyenne? L'art ne vit pas par les talents secondaires. Un Phidias de second ordre cesse d'être un Phidias, et fussent-ils cent, ils n'arriveraient pas à composer en petite monnaie la valeur d'un grand artiste. Pour nous, qui n'avons

aucun intérêt à nous applaudir de l'élévation de la moyenne, constatons avec tristesse l'absence d'une œuvre forte qui nous paye en une fois de l'attention dépensée en détail.

Ce qui donne à la figure humaine une physionomie, c'est l'idée, c'est aussi le caractère. Le sentiment ne fait que glisser, la pensée marque : la volonté, source du caractère, imprime sur les traits un cachet ineffaçable. Le Salon de 1864 n'a pas de physionomie, parce qu'il ne s'y rencontre aucune de ces œuvres qui vivent par l'idée, parce qu'on y voit en trop petit nombre ces études sérieuses qui vivent par le caractère. C'est là ce que ne saurait remplacer l'abondance d'œuvres moyennes, offrant pour toute idée et pour tout caractère l'aspect général de l'art. Combien de fois, dans une assemblée, ne vous est-il pas arrivé de chercher des physionomies, et vous ne trouviez que des têtes, appartenant de près ou de loin au genre *homo?*

D'autres causes contribuent à cette physionomie négative. Contentons-nous d'en signaler deux. Sait-on dans quelle proportion comptent, sur la liste des peintres exposants, les peintres nés à l'étranger ? Dans la proportion d'un sixième[1]. Tous sont plus ou moins naturalisés français par l'éducation, les commandes ou les distinctions, je l'accorde. On conviendra néanmoins qu'un pareil fait suffirait à entamer singulièrement la physionomie du Salon, s'il venait à l'idée de personne d'y chercher l'expression de l'art français en 1864. Il ne peut être question, bien entendu, de discuter ici l'hospitalité offerte à nos voisins. J'aime à croire qu'elle est réciproque. J'admets volontiers que la qualité de Français, exigée pour des actes souvent peu importants de la vie civile, cesse d'être une condition légale dès qu'il ne s'agit que de faire montre de talent et de disputer des récompenses. Loin de nous la crainte que ces importations étrangères lancent jamais nos artistes sur la route de l'imitation ! L'art français consentirait-il à se modeler sur l'art d'outre-Rhin ? Et parce que l'école de Munich, qui produisit Cornélius, Schadow et Overbeck, a cédé la place aux maîtres plus aimables de Dusseldorf, un destin analogue menacerait-il l'école française? Il faudrait avoir l'esprit bien mal fait pour le croire et pour voir dans M. Marchal le successeur de M. Ingres. Toutefois, si les expositions annuelles doivent devenir des expositions universelles au petit pied, osons applaudir le jury des récompenses, qui, sur les quarante médailles de la peinture, n'en a accordé que six à des peintres allemands, hollandais, belges et italiens. Puisque le souvenir d'Albert Durer, de Rembrandt, de Rubens, de Raphaël et de Titien est

1. 1,323 peintres exposants; 222 étrangers.

impuissant à réveiller l'art dans leur pays natal, la France peut bien l'essayer à ses dépens; elle est assez riche pour payer sa gloire et celle des autres.

Autre cause : la limite, plus restrictive que jamais, imposée aux artistes. Deux de leurs œuvres seulement peuvent être, non pas admises, mais présentées. Le principe sur lequel s'appuie cette mesure nous échappe complétement. Est-ce le local qui manque? La moitié du palais des Champs-Élysées, restée vide, répond de reste. Serait-ce que les opérations matérielles de réception et de classement se simplifient d'autant? En ce cas, si quelqu'un y trouve son compte, l'art n'y trouve certainement pas le sien. Il tombe sous le sens que cinq bons tableaux d'un seul artiste valent mieux que cent toiles indignes signées de cinquante noms différents. Grâce à la nouvelle mesure, les cent toiles indignes entrent d'emblée où cinq chefs-d'œuvre ne peuvent se faire admettre. Qu'y gagne-t-on? Un plus grand nombre d'exposants pour un moins grand nombre d'œuvres. Mais, en matière d'art, la quantité importe peu. C'est la qualité qu'il nous faut.

Voyez-vous Eugène Delacroix se présentant avec les quatre panneaux décoratifs que la mort l'a empêché d'achever et qui symbolisaient les *Saisons*. — On ne passe pas! — Mais ces sujets forment un tout; ils se complètent l'un par l'autre, ils ne peuvent pas plus se séparer que les quatre saisons de l'année. — Quatre saisons? c'était bon autrefois. Nous avons changé tout cela. Et Delacroix remporte ses tableaux. Mais nous avons à la place le *Jacob* de M. Étex et la *Mise au tombeau* de M. Garnier.

La réduction à deux envois constitue, j'en ai peur, une prime à la médiocrité, un privilége en faveur du novice aux dépens du maître. Ah! que je les nommerais bien, si je ne craignais de leur faire trop d'honneur, ceux à qui cette mesure ouvre la porte! En revanche, les *Sept Sacrements* de Poussin se morfondront dehors avec les *Muses* de Lesueur et son *Histoire de l'Amour*, et les *Quatre Évangélistes* de Valentin, et les *Cinq Sens*, et les *Sept Sages*, sans parler des *Vertus*, réduites à deux; en un mot, toutes ces suites où se complaît le génie pour déployer dans l'unité de la même pensée la variété de ses ressources. Bien plus, la facilité devient un crime, la fécondité un titre d'exclusion. Ce n'est pas seulement la dynastie des Vernet qui fait antichambre, privant Diderot d'un de ses plus beaux effets de Salon : « Vingt-cinq tableaux, mon ami, et quels tableaux! » c'est Delacroix, dont nous parlions tout à l'heure, et qui, en vingt Salons, a exposé plus de soixante et dix tableaux; c'est Decamps (trente-quatre tableaux en huit expositions); c'est M. Diaz,

c'est M. Corot, tous ceux qui nous charmaient jadis sous des règlements moins réglementaires. M. Ingres lui-même ne pourrait plus montrer à la fois, comme au public de 1824, le *Vœu de Louis XIII*, la *Mort de Léonard de Vinci*, et plusieurs portraits. Vous vous essayez à divers genres, vous voulez affirmer votre talent comme peintre de religion, d'histoire, de portrait : —choisissez. Un portrait d'homme, un de femme, un d'enfant : — choisissez. Et cela, quand nous possédons un palais d'exposition capable de loger les onze mille vierges!

Il ne faudrait que cette clause funeste pour enlever au Salon de 1864 toute physionomie. La médiocrité y usurpe la place du talent. Un niveau égalitaire les rabaisse au même point. Mais qu'y a-t-il de commun entre l'art et l'égalité? Le talent n'est-il pas une aristocratie? Les sots, on l'a dit, et le répéter n'est pas bien téméraire, les sots en ce monde sont en majorité. De même que, dans une élection, cette majorité forme un appoint terrible qui peut en dénaturer le caractère, de même, au Salon, la majorité des médiocres surnage et suffit à noyer les bons.

I.

Les bons y sont cependant. Il ne s'agit que de les chercher. Seulement, ne les cherchons pas dans les grands cadres. Les toiles les plus vastes sont les moins bien remplies. Qu'importe, nous dira-t-on, si le grand art survit dans les petites? La dimension n'est-elle pas chose indifférente? — Nous n'en croyons rien. Un poëte dramatique a besoin de cinq actes pour dérouler à nos yeux toutes les péripéties d'une action intéressante. Un compositeur chez qui l'inspiration abonde préférera toujours le grand opéra à l'opéra-comique, et la symphonie à la romance. Un peintre riche d'idées demandera de grandes surfaces. Si vous ne les lui donnez pas sur les murs, il les cherchera sur la toile. Il sait d'avance combien nos maisons sont petites, nos musées encombrés. L'État seul pourra acheter son œuvre. Mais ces considérations secondaires n'étoufferont pas le démon qui l'agite. Ainsi, aux deux derniers Salons, nous avons vu M. Puvis de Chavannes, tourmenté par de grandes idées, les déployer sur des toiles vastes comme des murs, et donner à ses confrères l'exemple d'un peintre fidèle au grand art. Cette année, il n'a pas abdiqué. Mais le thème qu'il a choisi, moins neuf que ceux de ses œuvres précédentes, ne pouvait pas le soutenir aussi bien. L'*Automne* semble compléter une décoration dont

les salons du boulevard des Italiens nous ont montré une partie. On y retrouve l'artiste qui prend aux maîtres leur prédilection pour les idées élevées, et qui s'efforce de recouvrir cet idéal d'un style personnel. Certes, il n'y a rien là du soleil de l'automne ni des folles orgies où cette saison lance les bacchantes. Une femme, élégante et calme, cueille les fruits. Appuyée contre l'arbre, une jeune fille se repose des travaux de l'été. A quelques pas, une matrone annonce la venue de l'hiver. Ce n'est pas un sujet, c'est une composition de belles lignes et de belles formes, soutenues par une couleur sobre, qui veut s'effacer pour laisser à l'esprit toute sa liberté. Les séductions sensuelles disparaissent, et l'enveloppe plastique n'a d'autre but que de révéler la beauté idéale sur laquelle elle se modèle, comme un voile mouillé révèle le modelé d'un beau corps. On ne peut pas dire que M. Puvis de Chavannes soit en progrès; mais, à coup sûr, il n'a pas démérité de lui-même. Il s'élèvera, je le crois, le jour où il peindra pour une destination fixe sur la surface même du mur. Et puisqu'il s'agit de surfaces, où en trouver de plus belles que dans la nouvelle salle du Louvre, réservée aux terres cuites? Au-dessus des armoires qui ne les garnissent pas suffisamment, ces vastes murailles, recouvertes de plate peinture et de maigres ornements peu en rapport avec la richesse des portes et des balcons, n'appellent-elles pas des compositions décoratives d'un goût élevé, d'un style grand et pur, d'un effet sobre, telles que les toiles applaudies de M. Puvis de Chavannes? Vous avez sous la main un peintre né pour ces sortes d'ouvrages, hâtez-vous de vous en servir, et Dieu nous garde des Muller et des Vauchelet!

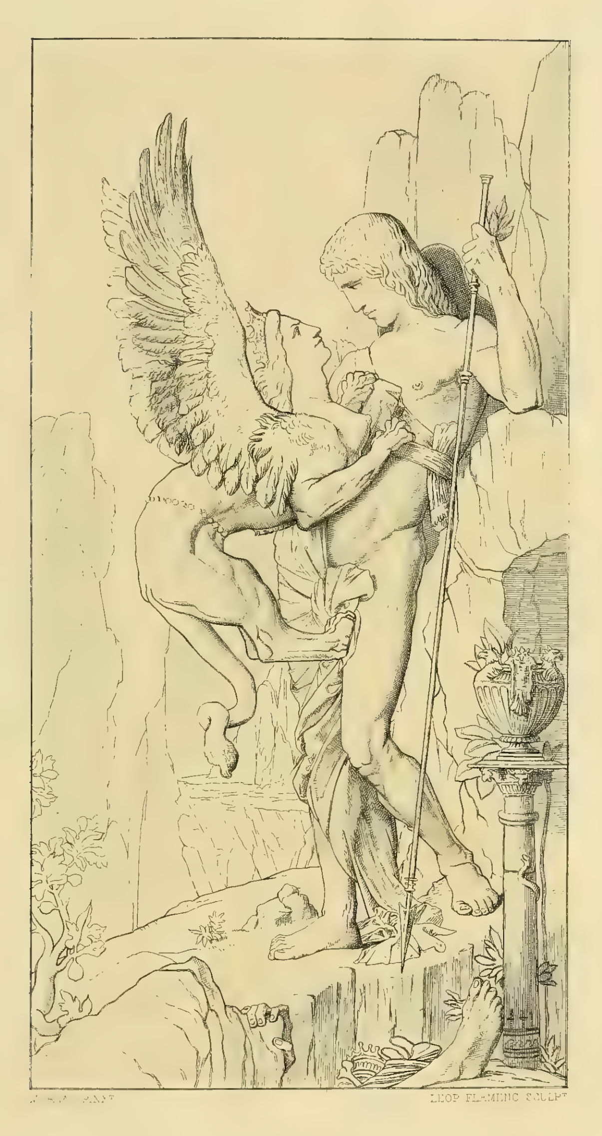
M. Briguiboul est encore un de ces jeunes artistes dont il faut louer l'audace, même quand elle échoue; son *Jubal enseignant la musique à ses enfants* ne le place pas sur le même rang que M. Puvis de Chavannes, tant s'en faut, mais il l'enrôle sous le même drapeau. Il manque à M. Briguiboul ce qui fait vivre le grand art, c'est-à-dire l'idéal, ou, à défaut, le caractère. L'idéal, je l'aperçois à l'état d'effort sur le visage du joueur de harpe; je ne l'aperçois ni dans les formes, ni dans l'ensemble de la composition, ni dans la couleur. Sans doute ces formes ne sont pas absolument vulgaires. Le jeune homme debout, dont la nudité complète se justifie mal à côté d'un personnage vêtu, est une académie élégante. L'ensemble forme un groupe assez bien ordonné, mais j'y cherche en vain le charme des lignes grandes et simples. Quant à la couleur, sa tonalité générale ne manquerait pas d'agrément, si des taches noires n'en venaient gâter l'harmonie blonde. Telle est la mollesse de cette coloration qu'elle confond les deux sexes et nous donne, taillés dans la même chair, des femmes sans fraîcheur, des hommes sans puissance.

Le défaut de caractère achève de ruiner le tableau. Où se passe la scène? en quel temps? Est-ce un Orphée? est-ce un Jubal? De quoi s'agit-il, et que me veut cette réunion de personnages? M. Briguiboul fera bien de conserver ses tendances élevées, mais il devra les renouer plus énergiquement à l'idéal; il fera bien de s'en tenir à la gamme colorée qu'il a choisie, mais il devra la soutenir d'ombres plus vigoureuses, fortifier son dessin par de sérieuses études, et surtout demander à l'expression et au caractère la puissance qui fait vivre les grandes œuvres. Nous l'attendons au Salon prochain.

Un des tableaux les plus vite adoptés par la critique et par le public, c'est l'*OEdipe et le Sphinx* de M. Moreau. La bizarrerie de la composition, le caractère archaïque du dessin, le peu de notoriété de l'artiste, autant d'énigmes à deviner. Chacun a voulu s'y mettre, et les premiers ayant signalé une ressemblance avec Mantegna, le nom du vieux maître vénitien est devenu le mot de passe. Le public (nous ne parlons pas de la critique) aime à greffer des noms nouveaux sur des noms anciens. Vous dites M. Moreau, il vous répond Mantegna. Vous dites M. Manet, il vous répond Goya. Vous dites M. Ribot, il vous répond Ribera. Et voilà des hommes jugés. Leur talent personnel disparaît derrière le paravent qui les abrite. La responsabilité des défauts de M. Moreau passe tout entière à Mantegna, et Goya devient le bouc émissaire des sottises de M. Manet. N'essayez pas de discuter. Vous passeriez pour un homme incapable de comprendre les beautés du maître vénitien et du peintre espagnol.

Nous discuterons cependant, non pas les ébauches de M. Manet, qui voudra bien nous pardonner de le fourvoyer en si bonne compagnie, mais la tentative sérieuse de M. G. Moreau. La curiosité a passé du tableau à son auteur. On s'est demandé ce qu'est M. Moreau. Un débutant? Dans la voie du succès sans doute, mais non dans la carrière de l'art. Des indiscrets ont parlé. Ils ont insinué que l'auteur de l'*OEdipe,* aujourd'hui sectateur de Mantegna, était peut-être le même peintre qui jadis suivait dévotement les traces d'Eugène Delacroix, creusées en ornières par Chassériau. Et le fait s'est trouvé vrai. L'*OEdipe* serait donc non pas le premier jet d'un jeune tempérament qui se cherche, mais l'effort tardif d'une organisation qui ne s'est pas encore trouvée. Après tout, que nous importe le passé de l'artiste? Dans l'art, il ne faut voir que le résultat. Le résultat c'est l'œuvre. Que l'*OEdipe* soit la fleur d'une inspiration spontanée ou le fruit d'une conversion, il se présente à nous avec des qualités qui commandent l'attention et éveillent la sympathie.

OEdipe a pénétré dans l'antre sauvage. A côté de l'ossuaire où palpitent encore les membres des victimes, il s'arrête, saisi par le sphinx.



[illegible] PINX^T — LEOP. FLAMENG SCULP^T

[illegible]

[illegible] — Imp. A. Salmon Paris

Celui-ci s'attache à ses vêtements avec la familiarité d'une chatte ou d'une jolie femme, et les deux ennemis, se regardant dans les yeux, commencent l'étrange duel. Cet œil d'OEdipe et cet œil du sphinx rivés l'un sur l'autre, le regard interrogateur de celui-ci, le regard pénétrant et inquiet de celui-là, qui accuse moins l'effort de l'intelligence que la souffrance morale d'un être à deux pas de la mort, c'est la part d'invention originale, le côté personnel de l'œuvre de M. Moreau. Le reste apparaît trop ouvertement pavé de réminiscences. Le type de la tête d'OEdipe vous surprend, les traits vous semblent fondus sous un ton uniforme? Souvenez-vous de Luini. Le modelé du corps s'indique avec sécheresse, la ligne serre de trop près la chair? Souvenez-vous de Mantegna. La draperie tombe en petit plis anguleux? Souvenez-vous du Pollaiolo. Reportez-vous aux tableaux de ces maîtres, étalez devant vous leurs estampes empreintes d'un si grand caractère. Mais trouverons-nous dans ces souvenirs une justification suffisante? Évidemment non. Sans doute la jambe gauche reproduit un mouvement familier aux vieux maîtres, et l'articulation du genou s'emboîte suivant les errements du xve siècle. Sans doute plus d'un a dessiné ainsi les doigts du pied. Mais la nature, notre maître à tous, le maître de Luini, du Pollaiolo, de Mantegna, de *tutti quanti*, et le maître de M. Moreau, que dira-t-elle de ce pied, de cette jambe, de ce genou? Mantegna avait une manière à lui de voir et d'interpréter la nature. C'est son originalité. Je la comprends, je l'admire, je l'absous. M. Moreau osera-t-il affirmer qu'il voit la nature identiquement comme Mantegna? Je n'en crois rien, car il se souvient d'autres maîtres. Mais quand cela serait vrai, tant pis. J'aimerais mieux qu'il la vît par les yeux de M. Moreau.

Ce qu'il faut louer dans l'*Œdipe*, c'est la conception première, c'est la composition du groupe, c'est la conscience, le sérieux de l'exécution. Quelques parties de modelé, le haut du torse, l'épaule et le bras gauches, sont fort belles. La draperie, trop apprêtée, offre aux griffes du sphinx un point d'appui insuffisant, et celui-ci met trop de complaisance à ne s'attacher qu'aux parties du corps qu'elle recouvre. La croupe maigre de cet être hybride, son sein mal placé, ses traits modernes nous le gâteraient tout à fait, si son aile déployée n'était un superbe morceau de mouvement et de couleur. Quant au choix des formes et à l'esprit du dessin, il est impossible de n'y pas regretter le parti pris d'imitation qui gâte tout. Mais une fois ces réserves faites, il faut savoir gré à M. Moreau des modèles qu'il a préférés. Trop faible ou trop irrésolu pour marcher seul, il a cherché un appui. Applaudissons-le d'avoir choisi un chêne robuste au lieu d'un roseau élégant. Le charme manque peut-être à son œuvre.

Mais, à défaut même de la science, le goût de la science la soutient. Le retour vers les maîtres est toujours méritoire. C'est la source où l'on se retrempe. Puisse ce bain salutaire, dans lequel la critique vient jeter ses herbes amères, doubler les forces de M. Moreau et lui permettre enfin d'être lui-même!

Dans les tableaux que nous venons d'analyser l'emploi du nu se justifie comme un des éléments habituels du grand art. La perfection des formes du corps humain mérite bien cet honneur de concourir sans voile à l'expression du beau. Mais pour d'autres artistes la nudité devient l'objet principal. Ils croient avoir tout dit quand ils ont étalé sur une toile un corps d'homme ou de femme, de femme surtout, absolument veuf de ces vêtements dont une pudeur malséante se plaît à les recouvrir. Jamais Salon n'aura compté plus de *Vénus* et de *Lédas* que le Salon de 1864. Et là-dessus certains critiques d'entonner l'éloge du nu. Avec le nu, l'art est sauvé. Le retour au nu, c'est le retour aux grandes doctrines. Pour nous, nous avons beau interroger notre mémoire et ressusciter devant nos yeux par l'imagination les chefs-d'œuvre de la peinture entrevus un peu partout, les nudités s'y trouvent en minorité. Le chef-d'œuvre de Raphaël, ce n'est pas la *Galatée* de la Farnésine, c'est l'*École d'Athènes*, c'est la *Vierge à la chaise* ou la *Transfiguration*. Le chef-d'œuvre de Léonard de Vinci, ce n'est pas son *Bacchus*, c'est la *Cène* ou la *Joconde*. Le chef-d'œuvre de Titien, ce n'est pas sa *Vénus* de la tribune de Florence, c'est l'*Assomption*. Le chef-d'œuvre de Véronèse, ce sont les *Noces de Cana*; celui de Poussin, c'est le *Déluge* ou le *Testament d'Eudamidas*; celui de Lesueur, c'est la *Mort de saint Bruno*; celui d'Albert Durer, les *Apôtres*; celui de Rembrandt, la *Ronde de nuit*; celui de Murillo, la *Charité de sainte Élisabeth*. A quelque école que je m'adresse, jamais la nudité ne m'apparaît comme le dernier mot du génie d'un maître. Aucun n'a dédaigné de l'employer, sans doute. Un petit nombre, aux heures où le démon de midi soufflait plus fort, ont consenti à en faire l'objet principal d'un tableau. Tous, lorsqu'une grande pensée les dominait et leur dictait une grande œuvre, ont relégué la nudité à l'arrière-plan de la peinture. Ils comprenaient que la statuaire, qui dépouille le corps humain des sensualités de la chair en le privant des séductions de la couleur, peut seule dégager la véritable beauté du nu et s'en servir utilement pour l'expression d'une idée élevée.

C'est donc une erreur de fait de voir dans la nudité le dernier mot de la peinture. L'école de David, en réduisant les tableaux à n'être que des bas-reliefs coloriés, a donné à l'art français ce mauvais pli. Puis la mode, et quelque chose de pis, s'en est mêlée. Après avoir peint des Achilles et



L. CHAPON sc.

ÈVE, PAR M. EUGÈNE FAURE.

(Tableau médaillé.)

des Romulus vêtus d'un casque, il a bien fallu reconnaître qu'une académie d'homme n'est pas un spectacle très-ragoûtant. Aujourd'hui l'art se tourne vers la femme, et c'est à elle qu'il demande, non pas seulement l'expression de la beauté pure, mais toutes les séductions sensuelles dont la beauté peut se parer.

Passe encore pour l'*Ève* de M. Faure, bien que cette femme élégante et fine ne me représente pas plus la mère du genre humain qu'un cheval de course ne représente Bucéphale. Elle s'enivre du parfum de la fleur du pommier. Une Ève avant la pomme a le droit de se montrer nue. Après tout, il y a là une certaine idée poétique qui flotte entre Milton et Alfred de Musset. Il faut savoir gré à M. Faure de l'avoir trouvée et de l'avoir enveloppée de tant de grâce, et si le modelé peut paraître insuffisant à quelques-uns, le charme de la couleur le dissimule au point de le faire absoudre. Passe encore pour la *Vénus* de M. Faivre-Duffer. C'est la Vénus classique, sur sa conque marine, avec son écharpe noblement déployée. Elle ne songe pas à mal, et elle ne fera pas grands ravages. Un peu plus de rigueur dans le dessin ou un peu plus de vigueur dans le coloris sauveraient cette figure honnête. Mais la *Fille de l'Océan* de M. Adolphe Lefebvre et la *Léda* de M. Jourdan n'ont d'autre raison d'être que la nudité. Et toutefois ne damnons ni l'une ni l'autre. La première se recommande par une excellente étude du modelé et une gorge vraiment bien peinte. Seulement, la mer et le ciel manquent d'éclat, le premier plan n'a pas de solidité. Au tort de rappeler la *Perle* de M. Baudry se joint celui de n'avoir fait après tout qu'une statue coloriée. La *Léda* de M. Jourdan n'a pas l'air de comprendre encore le pourquoi du cygne. Fraîche et rose dans sa jeune chair, elle frissonne au milieu d'un vert paysage. Ne lui demandez ni caractère ni style. Il s'agit bien de cela! Une couleur attrayante, un dessin dont la correction se revêt d'élégance, une exécution propre et sage, à ces qualités tempérées reconnaissez un artiste moins habitué à peindre des modèles déshabillés que des demoiselles de bonne famille modestement vêtues.

Tenons-nous-en à ces nudités, les seules acceptables. Bien d'autres nous sollicitent dans les différentes salles. Triste effet de l'ordre alphabétique! Si le règlement ne peut limiter le nombre des *Lédas*, pourquoi ne pas les reléguer toutes ensemble, avec les Vénus, les Bacchantes, les Baigneuses et les Sommeils, en quelque galerie, propice aux lycéens, où les honnêtes gens éviteraient de passer?

Cet anathème ne saurait atteindre la candide et douce baigneuse de M. Amaury-Duval. Aussi bien n'est-ce qu'une *Étude d'enfant*. Elle sort du bain, et, en attendant que sa bonne vienne l'habiller, assise sur des



NARCISSE CHANGÉ EN FLEUR, PAR M. VIBERT

(Tableau médaillé.)

linges blancs auxquels se mêle, on ne sait pourquoi, une étoffe mauve, elle berce entre ses bras sa poupée, que la chaleur a fatiguée sans doute. Rien de plus chaste et de plus frais. C'est l'enfance dans sa grâce, la chair dans sa fleur, l'innocence dans sa paix. Le sentiment le plus délicat, soutenu par l'étude la plus sérieuse et le dessin le plus exquis, pouvaient seuls donner tant d'intérêt à une fillette vue de dos. Des qualités analogues, mais singulièrement atténuées, distinguent le plafond de M. Tony Faivre ou des petits amours jouent à colin-maillard. Vous figurez-vous Boucher aux prises avec un pareil sujet? Quel éclat dans le ciel! Les adorables lutins, aux chairs rebondies, aux ailes frémissantes! Quel pêle-mêle amusant et quel sourire d'amour! De ce thème galant M. Tony Faivre a fait un thème correct, justement récompensé d'une médaille.

Les nudités d'hommes n'ont pas, on le comprend, pour certains artistes et pour certain public, le même attrait que les nudités féminines. On les abandonne aux prix de Rome, obligés d'envoyer à l'Institut des études de nu. Mais alors pourquoi les déguiser et les travestir en sujets? Le jeune garçon de M. Ulmann gagne-t-il beaucoup à s'intituler la *Défaite?* N'y reconnaît-on pas un modèle étudié avec conscience, et peint avec timidité? Et l'*Achéloüs* de M. Pierre Dupuis, qui eût été un succès au Salon de l'an VI, le premier venu vous le nommera par son vrai nom. Il est assis sur un tabouret et ses prétendus fers ne sont que la corde attachée au plafond de l'atelier. A quoi bon tant de frais? Comme sujet, l'*Achéloüs* est ridicule. Comme académie, il est excellent. Je connais peu de peintres capables de mener à bien une étude aussi serrée. Dessin, modelé, exécution, vous retrouverez là les meilleures traditions de l'école de David. L'*Achéloüs* n'a pas paru digne d'une médaille, mais il mérite certainement d'être envoyé à un de nos meilleurs musées de province. Au moins, en le copiant, les élèves apprendront quelque chose.

Le *Narcisse* de M. Vibert n'est encore qu'une académie. Si l'on prenait au sérieux le nom qu'il lui donne, quel rapport, je vous prie, entre ce jeune homme aux membres lourds, aux chairs éteintes, et la fleur délicate dont il va revêtir la forme? Écartons l'idée de Narcisse et nous avons sous les yeux une excellente étude, où les difficultés des raccourcis sont abordées de front et surmontées avec bonheur, où le modelé s'accuse largement, en un mot, toutes réserves faites pour la couleur, une œuvre savante.

La nudité, comme élément des compositions du grand art, la nudité comme étude, à ces termes rationnels devrait se réduire, sauf les exceptions du génie, l'emploi de la figure nue. Encore, est-il bien nécessaire de montrer au public des études, si sérieuses qu'on les suppose? La place

des études est dans l'atelier. Celles des maîtres ont un intérêt puissant, un intérêt rétrospectif. Celles des élèves méritent l'attention de leurs professeurs, mais le public n'a rien à y voir. Ou bien qu'arrive-t-il? Pour faire accepter au public une étude académique, l'artiste se croit obligé de la motiver, c'est-à-dire d'en altérer le caractère. Il cherchera un sujet attrayant. Il exagérera, pour le succès ou pour le scandale, le charme sensuel. A ce jeu, l'art n'a rien à gagner, croyez-le bien, et le goût public ne peut qu'y perdre. On s'habitue à ne voir dans la beauté qu'une affaire de plaisir. La beauté pure, la beauté élevée, la beauté noble, le véritable aliment de l'art, devient un ennui et une gêne, et quand par hasard un artiste d'élite ose s'y tenir, on passe indifférent devant son œuvre pour courir à des jouissances grossières.

Est-ce de l'art, la *Cella frigidaria* de M. Rodolphe Boulanger, ou est-ce autre chose? L'artiste veut-il parler à notre esprit, à notre cœur ou à nos sens? Dans quel but a-t-il fait dépense de son talent? On ne le voit que trop. Nous montrer des femmes nues, nous les montrer dans des positions impossibles, disloquer au besoin la forme afin de lui prêter plus d'éloquence, se servir de la lumière pour souligner les intentions les moins équivoques, certes on ne pouvait mieux affriander certains amateurs que les marchands d'estampes sentent de loin, que les photographes reconnaissent à première vue. M. Ad. Lefebvre a eu du moins le bon goût d'emprunter aux heures du soir leur demi-teinte discrète. Ses baigneuses s'effacent dans la pénombre, et les ruines antiques dont la silhouette se détache sur le ciel crépusculaire au milieu d'un paysage silencieux ajoutent un intérêt à sa composition qui se couvre d'un voile de poésie. M. Feyen-Perrin, lui aussi, a voulu unir intimement la figure et le paysage; malgré la recherche de l'exécution et la lourdeur du ton dans les chairs, cette rêveuse, étendue toute nue sur la grève déserte, nous intéresse, moins à titre de femme qu'à titre de poétique sphinx. La *Chasse au filet* de M. Ranvier est une tentative dans le même sens, à laquelle on ne peut adresser qu'un reproche : de n'être pas peinte sur faïence. Enfin, pour n'avoir plus à revenir à cet ordre de sujets, parmi les idylles plus ou moins inspirées de l'antique, signalons encore celle de M. Boyer où le style du paysage rachète la maigreur des figures, celle de M. Émile Lévy que nous saluons surtout comme la résurrection d'un talent trop tôt éteint, et la *Frayeur* de M. L. Perrault, groupe enfantin d'un sentiment charmant, un peu trop détaché du paysage qui l'entoure et peint avec habileté dans une gamme de tons qui sent plus l'école que la nature.

II.

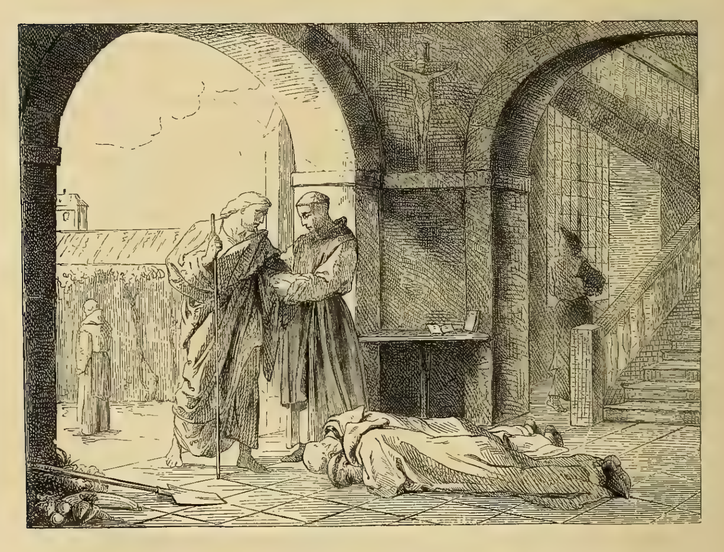
Si le débordement des nudités sur lequel nous avons insisté est un signe des tendances de l'art moderne, on comprend que tout le Salon doive s'en ressentir, et l'on ne s'étonnera pas d'y voir la peinture de religion et d'histoire demeurer plus que jamais, à côté de la fantaisie mythologique, dans une position déplorablement inférieure. Où trouver des œuvres de foi d'un talent suffisant pour s'imposer à la multitude? Hélas! il est mort, le seul peintre chrétien de notre temps. Il est mort, laissant un œuvre considérable, mais pas un seul élève digne de ce nom; tant il est vrai que, si l'art s'enseigne, l'inspiration ne se transmet pas. Vous chercheriez en vain au Salon la petite monnaie d'Hippolyte Flandrin. Voici un religieux, frère Athanase, mieux placé que personne pour puiser dans la prière le sentiment de l'art chrétien. N'est-il pas le premier à substituer au sentiment de froides combinaisons académiques? Un peu moins de correction, cher frère, un peu moins de geste, un peu moins de draperies, et un peu plus de foi, s'il vous plaît. Votre *Saint Paul à Athènes* doit porter un autre caractère que la *Présentation de la Vierge* de M. Matout. Peintre de talent et prix de Rome, que M. Matout, pour remplir l'immensité de sa toile, l'encombre de personnages inutiles qui sont de bons morceaux de nu ou de bons morceaux de draperies, je le comprends. Pourquoi va-t-il, étant donné un sujet aussi limité, adopter des proportions aussi vastes? La présentation de la Vierge au temple, cet acte si simple et presque intime, ne demandait pas un tel appareil. Le Jugement dernier tiendrait tout entier sur la scène où M. Matout nous montre la jeune vierge franchissant les degrés du temple. — Mais les maîtres ont fait ainsi. — Non, les maîtres, et Titien entre autres, dont on voit une belle *Présentation* à l'Académie de Venise, avaient soin de reléguer au deuxième plan les figures accessoires et de noyer dans l'ombre les espaces du premier plan. Il est vrai qu'en adoptant un parti pris de couleur claire qui semble le résultat de la peinture à la cire, M. Matout s'interdisait les effets du clair-obscur. M. Sublet peut alléguer le même motif. Il a peint à la cire les *Martyrs de la ville de Lyon*. Les plus saints ne sont pas les plus beaux, et les têtes en général se noient dans des auréoles trop grandes. Mais plusieurs personnages expriment vraiment des sentiments pieux, et le tableau de *Ruth*

et Noémi, où le procédé ne gênait plus le peintre, prouve en effet que l'expression religieuse est le but principal des efforts de M. Sublet. M. Romain Cazes, M. Savinien Petit, paraissent aussi animés des meilleures intention. Toutefois ces intentions ne les conduisent ni bien haut ni bien loin. Il semble que les uns et les autres aient peur de se laisser porter par les ailes des anges. Ils tiennent à la terre et n'entrevoient rien au delà d'un certain idéal administratif que l'on retrouve à peu près uniforme dans la plupart des églises que la ville de Paris a fait décorer depuis quelques années. Ainsi, avec des qualités de composition et de dessin bien évidentes, M. Jobbé-Duval et M. Loyer n'ont su tirer de la vie de saint François de Sales que de grands tableaux de genre, très-convenables en eux-mêmes, composés avec un incontestable talent, mais très-insuffisants pour exprimer les suaves vertus de l'évêque de Genève. Ils ne l'ont donc jamais lu?

Un caractère décoratif, assez bien compris en général, distingue les œuvres dont nous venons de nous occuper et les soutient au-dessus de l'abîme. Mais que sera-ce si nous passons en revue les sujets religieux traités par les procédés ordinaires de la peinture à l'huile? M. Biennourry a obtenu une médaille. M. Leloir a obtenu une médaille. Tant pis. S'ils allaient trouver des imitateurs! Ils marchent déjà si bien accompagnés! Depuis que M. Hébert a peint le *Christ au jardin*, jugé digne des honneurs du Luxembourg, l'art religieux semble avoir adopté une nouvelle manière d'exprimer le surnaturel, auquel il ne croit plus. La critique moderne, en dépouillant Jésus de sa divinité, lui offre en compensation tous les feux d'artifice du style. De même l'art se préoccupe peu de donner au Christ une beauté surhumaine, une expression divine. Qu'importent ces détails, pourvu qu'une flamme de punch brille autour de son visage ou qu'une lumière de théâtre l'éclaire de la tête aux pieds? C'est ainsi que le surnaturel n'est plus qu'une affaire de pyrotechnie; le signe de la divinité devient un feu de Bengale, et la peinture, comme le roman, se contente d'un Jésus par à peu près.

Dans cette catégorie, entachée d'un vice capital, l'inutilité, puisque partout on prend le bon parti de décorer les murs mêmes des églises ou tout au moins d'y renflouer des toiles décoratives peintes *ad hoc*, nous devons signaler, comme des travaux honnêtes et sérieux, la *Mise au tombeau* de M. Boichard, le *Christ en croix* de M. Coroenne, la *Mater Dolorosa* de M. Chautard, l'*Ecce Homo* de M. Zier et *Sainte Marie l'Égyptienne* de M. Bertrand. On nous permettra de laisser de côté et la *Pietà* de M. Manet, simple ébauche dont un peintre de talent tirerait peut-être parti, et le singulier *Jésus* de M. Lazerges, qu'un mauvais plaisant a bap-

tisé, pour son exquise propreté, le *Christ sortant du bain.* Nous aimerions mieux nous occuper de M. Sellier, si déjà son *Lévite d'Éphraïm* n'avait été vu et jugé à l'exposition des envois de Rome, et si sa *Madeleine abattue par la douleur* n'offrait pas, à côté des mêmes qualités de distinction et de finesse, les mêmes défauts, c'est-à-dire un modelé trop égal, une exécution molle et une coloration artificielle. Au-dessous, viennent encore se placer quelques peintures de moindre dimension, taillées sur le patron que Poussin affectionnait. Ce sont des pages évangéliques de MM. Doze, Pichon, Marquis. C'est le *Retour du jeune Tobie* de M. Faure, et le *Prophète Élie* de M. Mazerolles, deux artistes qu'on ne s'attendait guère à rencontrer là, le premier ressuscitant avec assez de bonheur quelques-unes des qualités d'Eugène Delacroix; le second apportant à une composition d'histoire religieuse une certaine originalité qui trouve mieux sa place dans la frise de la *Cuisine*.



RÉCEPTION D'UN ÉTRANGER CHEZ LES TRAPPISTES, PAR M. DAUBAN.

(Tableau médaillé.)

La religion a aussi ses peintres de genre, et ce sont peut-être ses meilleurs serviteurs. Je ne parle pas de M. Richomme, dont le *Saint*

Pierre d'Alcantara ressuscitant un enfant, composé avec goût, peint avec soin, convenablement étudié sous le rapport de l'expression, et surtout des étoffes, me paraît représenter assez bien le miracle mis à la portée des gens du monde. Mais M. Dauban, M. Coubertin, M. Thirion apportent à des sujets du même ordre des préoccupations religieuses plus sincères et plus élevées. Tous trois se meuvent dans cette sphère tempérée qu'échauffait de son éclat tranquille l'astre mourant de Paul Delaroche. Le *Saint Sylvain* de M. Thirion fait songer à la *Jeune Martyre* du maître. Il s'agit, en effet, de martyrs jetés dans le Tibre et recueillis la nuit par leurs frères; seulement M. Thirion a peint sa barque après coup, quand déjà il y avait mis plus de personnages qu'elle n'en peut contenir. M. Coubertin s'est inspiré du roman de *Fabiola*, et, malgré quelques lourdeurs, sa *Dernière messe du Martyr* se recommande par un sentiment religieux assez fortement accusé. Une pieuse coutume des trappistes a fourni à M. Dauban le motif d'un tableau dont on doit louer la délicatesse et l'élévation. Quand un étranger se présente à la porte du couvent, deux moines se prosternent à ses pieds, prenant à la lettre la parole divine, « celui qui reçoit un des miens me reçoit, » et, en effet, l'étranger, cette fois, se trouve être Jésus-Christ lui-même. La couleur de M. Dauban manque de force. Son exécution, presque féminine, devra gagner en fermeté. Mais la composition est simple, sérieuse, émue, et les moines prosternés sont deux figures de caractère.

En dehors de l'influence de Paul Delaroche, marchent M. Appert et M. Brandon. La petite toile de M. Brandon, dont nous aimons beaucoup le talent original, chaque année en progrès, a plus de qualités que bien des grandes. Quant à M. Appert, il a su grouper au milieu d'une belle architecture des moines d'un dessin robuste, d'une couleur solide et franche. On voit que M. Appert a serré de près l'étude du ton local. N'est-ce pas lui qui jadis exposait des accessoires traités de main de maître? Il y a tout profit pour les peintres à s'approcher de la réalité. Mais, après ces études sérieuses, il y a tout profit à aborder un ordre de sujets qui forcent le cœur à s'émouvoir et la pensée à s'élever. N'en déplaise au goût public, fourvoyé par des tentatives étranges, l'art religieux, fécond de tout temps en chefs-d'œuvre, est encore la source des inspirations les plus pures et les plus fortes. L'Église, à la rigueur, pourrait vivre sur son passé. Assez de maîtres ont travaillé pour elle. Mais le cœur humain a toujours besoin qu'on lui parle un langage tendre, chaste, élevé, et, si haut que puisse prétendre l'art mythologique, c'est surtout l'art religieux qui a le secret de cette éloquence.

III.

L'inspiration historique qui a fait vivre toute l'école de David semble aujourd'hui presque épuisée. Si l'on s'approche des Grecs, c'est plutôt pour les suivre dans le monde idéal que nous ont ouvert leurs poëtes. Les Romains, grâce à Tacite, trouveraient un plus grand nombre d'adeptes, s'il suffisait, pour faire un Romain, de jeter sur les épaules d'un modèle la toge ou le laticlave. Il y faut plus de frais, et c'est ce dont M. Juglar ni M. Laurens ne paraissent se douter, pas même M. Barrias, jadis l'auteur viril des *Exilés de Tibère*, aujourd'hui descendu à peindre l'*Épître à Auguste* et la *Danseuse du Triclinium.* Soyez plutôt maçon... que de travestir ainsi l'histoire romaine. M. Giacomotti non plus ne pensait guère aux traditions, quand il a peint son *Agrippine.* Certes, ceux qui ne demandent à la peinture qu'une exécution soyeuse, de l'élégance, un aspect étoffé et doux, ceux-là peuvent être contents. Pour nous, dans le tableau de M. Giacomotti, nous cherchons Agrippine, nous cherchons Caligula, nous cherchons ces femmes qu'une grande douleur et un grand courage poussent hors du camp romain, ces enfants appelés à devenir les maîtres du monde, et ne trouvant à la place que des bébés et d'aimables dames d'une bonne tournure, nous préférons renvoyer M. Giacomotti à son portrait de femme, où le sentiment moderne qui le possède a pu se déployer beaucoup mieux.

Le Salon de 1864 n'aura produit, j'en ai peur, qu'une figure de caractère historique, la *Pénélope* de M. Cambon. Sans doute on doit regretter la draperie d'un vert entier qui l'enveloppe, absorbant l'effet de clair-obscur où se noie le visage. Sans doute aussi l'exécution, en certaines parties, et notamment les bras, laisse beaucoup à désirer. Mais, enfin, cette Pénélope n'est pas une femme ramassée dans nos jardins publics; elle pense à ce qu'elle fait, à Ulysse toujours absent, à cet arc d'où dépend sa destinée. Il y a là une étude sérieuse qu'on doit surtout accueillir comme une promesse. La *Pénélope* mérite bien qu'on pardonne à M. Cambon d'avoir voulu refaire, dans *Galel*, la *Baigneuse* de M. Ingres.

De même, j'aperçois peu de compositions plus sérieusement historiques que le *Columbarium* de M. Hector Leroux. Sous les voûtes de cette catacombe domestique, une blanche procession vient apporter de nou-

velles cendres. Les joueurs de flûte marquent la cadence funèbre, l'aïeule invoque les dieux mânes, la veuve inconsolée baise une dernière fois l'urne cinéraire, les enfants, les jeunes filles, tous les assistants prennent leur part de la douleur générale. Je ne sais si l'archéologie se tiendrait satisfaite de cette restauration des funérailles romaines. Peu m'importe. Il y règne une impression de deuil, qui vaut mieux que toutes les prétentions archaïques. A la noblesse, à l'élégance des figures, je reconnais des Romains. A la pureté du dessin, je reconnais un peintre de style et j'applaudis des deux mains à la récompense dont M. Hector Leroux a été l'objet.

M. Léon Glaize, fils de M. Auguste Glaize, continue la série de l'histoire de Samson, si bizarrement inaugurée aux expositions précédentes. Nous ne voulons nier ni le talent du père ni le talent du fils. Mais s'il nous en coûte de voir M. Auguste Glaize s'obstiner à des allégories sans portée, telles que les *Écueils*, où la fantaisie seule tient lieu de tout, couleur, dessin, style et goût, il ne nous peine pas moins de voir son fils gâter par des prétentions analogues une science de dessin positive. Et où le conduisent ces prétentions? Aux solécismes les plus vulgaires. Regardez *Samson rompant ses liens.* Le héros biblique se montre de profil, déployant les deux bras dans une direction horizontale, le pied droit encore posé sur la marche de l'alcôve de Dalila, sans que le rideau de cette alcôve, où le bras droit devrait enfoncer jusqu'à l'épaule, daigne seulement frissonner. Que M. Léon Glaize essaye ce mouvement devant son tableau, il le crèvera du premier coup. Il est fâcheux que, parmi les membres du jury de peinture qui ont décerné une médaille à M. Léon Glaize, il ne se soit pas trouvé un architecte, ou un simple perspecteur, pour lui infliger un pensum.

L'histoire de France n'inspire pas mieux l'art français. A voir sa stérilité en ce genre, on nous prendrait pour une nation toute neuve. Que voulez-vous? Versailles est complet. Ce musée patriotique, qui aurait suffi à faire vivre la peinture d'histoire durant un siècle, n'aura servi qu'à alimenter la médiocrité pendant une dizaine d'années. Et maintenant le temple est fermé. N'espérez pas qu'un nouveau palais s'ouvre ailleurs à la représentation de nos annales nationales. Je ne vois guère qu'un cercle de province qui ait pris à cœur cette tâche honorable. Depuis plusieurs années, M. Magaud poursuit, avec un talent auquel on souhaiterait plus d'énergie et de virilité, une série de peintures relatives à l'histoire de France. Il expose aujourd'hui les dernières, *Saint Bernard prêchant la croisade* et *Bossuet instruisant le Dauphin.* Après tout, l'histoire a ses dangers peut-être. Quand il s'agit de décorer un monument public,

l'allégorie mythologique a le grand avantage de permettre une neutralité qui n'offense ou n'exalte aucun parti.

Il n'y a qu'un terrain sur lequel toutes les passions s'exaltent à l'envi, celui des victoires et conquêtes. C'est aussi le seul que l'art aborde volontiers. Le Salon de 1864, contrairement à l'exemple de ses aînés, ne nous montre pas d'immenses tableaux de batailles. Mais il en contient deux qui peuvent bien les remplacer.

Un surtout, non porté au catalogue, mais suffisamment désigné par la date de 1814, est une page d'histoire profonde et saisissante. Sous un ciel gris, dans un chemin raviné et tout détrempé de neige fondue, un état-major s'avance à cheval, l'empereur en tête. D'où viennent-ils? Où vont-ils? Il n'y a pas à s'y tromper. Ils ne vont ni à la victoire ni à la parade. Ils viennent d'une défaite et ils vont à une autre. Le mot de désastre est écrit partout, sur la colonne que l'on aperçoit au second plan, battant en retraite à travers la neige, sur le terrain déjà foulé par une armée en déroute, sur les vêtements sombres qui enveloppent les généraux, tandis que leurs chevaux portent encore des selles brillantes de velours et d'or, et surtout sur le visage de celui qui les mène tous. Le regard sombre, les traits contractés, la main crispée sous la redingote grise, et tenant, au lieu d'une épée, une cravache, l'empereur porte le poids d'une écrasante fatalité. Il va cependant, car la pensée veille en lui, il va, et ils suivent; celui-ci, c'est le maréchal Ney, opposant à la mauvaise fortune un courage presque souriant, et résolu à marcher avec son maître jusqu'au bout; celui-là, c'est Berthier, morfondu de froid et de honte; cet autre, engourdi par l'habitude de l'obéissance; un autre encore, harassé et dormant, tous entraînés par ce génie qui est leur conscience et leur pensée. Que demandons-nous à la peinture d'histoire? Non-seulement la représentation exacte d'un fait, mais surtout l'esprit, l'âme, le caractère de ce fait. Or, c'est là ce que nous donne la nouvelle œuvre de M. Meissonier. Dans un cadre de deux pieds carrés à peine il a enfermé tout le drame lugubre de la campagne de France. Ce peintre, d'ordinaire imitateur précis du vrai, a su s'élever à la beauté idéale. Et, chose singulière, comme si l'idée devait absolument prédominer dans son tableau, c'est par l'imitation qu'il pèche. On y relève des défauts matériels. Ainsi, le cheval de l'empereur penche à gauche et en avant; une de ses jambes est posée de travers. Le cheval de Ney présente un sabot de profil perdu, au lieu de le présenter de trois quarts. L'ornière du chemin n'arrive pas à se mettre en perspective. L'exécution, inégale et parfois hésitante, manque de largeur en certains endroits. Mais il faut un examen attentif pour découvrir ces taches, tant l'impression générale saisit

d'abord, tant le caractère des têtes absorbe l'intérêt. Après tout, quelques négligences de détail profitent souvent à l'ensemble. Pour nous, le tableau de *1814* est d'autant plus beau qu'il est moins parfait[1].

Si vous préférez à la puissance de l'expression la perfection du rendu, vous avez l'autre tableau de M. Meissonier, l'*Empereur Napoléon III à Solferino*. Voilà de quoi satisfaire les plus exigeants. A distance, on ne sait pas au juste ce qui s'agite sous le ciel brumeux. Sont-ce des fourmis ou des hommes? De près, on reconnaît des militaires à cheval, un état-major plus brillant, mais beaucoup moins caractéristique que celui de *1814*. Assistent-ils à une bataille ou à de simples exercices? La pièce de canon manœuvrée à droite au fond du ravin, les fumées des plans éloignés conviennent aussi bien à une petite guerre qu'à une guerre véritable. On aperçoit, il est vrai, au premier plan, un soldat français étendu et probablement mort, et à gauche, un je ne sais quoi qui ressemble à des uniformes autrichiens, sans qu'on puisse démêler si ces uniformes recouvrent des corps. En somme, le sujet s'indique à peine. Sans le titre, on chercherait en vain à le deviner. Mais si vous prenez une à une chacune des figurines qui garnissent le plan principal, si vous examinez à vue de nez la pièce de canon et les artilleurs qui la servent, vous restez confondu de la perfection avec laquelle chaque détail de la réalité est reproduit sur la toile. La pièce de canon surtout forme un ravissant tableau que nous aimerions à découper dans l'ensemble : les artilleurs agissent, ils vivent par le dessin et par la couleur, tandis que toute la puissance d'imitation de l'artiste n'a pu donner à l'état-major impérial qu'un semblant de vie. L'air y manque. Personnages et chevaux, collés les uns contre les autres, rappellent ces portraits multiples qu'un photographe crée en superposant des silhouettes. Seulement, la photographie la plus savante n'arriverait jamais à un résultat aussi prodigieux. M. Angerer lui-même, cet artiste de Vienne, qui compose dans son objectif des tableaux d'intérieur dignes de M. Meissonier, se trouve ici distancé par le peintre. Le détail des chevaux, des uniformes, des physionomies, atteint le dernier degré de l'illusion. Cependant on regarderait pendant des heures entières l'*Empereur à Solferino*, sans éprouver, non pas le moindre attendrissement, mais pas même le moindre enthousiasme. Que manque-t-il donc à cette étonnante peinture? Presque rien : l'interprétation, qui seule donne une âme

1. Dans la *Chronique des Arts*, du 25 janvier 1863, notre collaborateur et ami M. Burty a décrit avec les plus grands détails le tableau de la *Campagne de France*, tel que M. Meissonier l'avait d'abord conçu. Il faut relire cette description qui établit entre les deux états de la pensée du peintre une comparaison intéressante.

à la représentation peinte des choses; le sacrifice, qui efface à propos les détails aveuglants; la vie, qui résulte de l'harmonie. Et si M. Meissonier me demandait comment ces conditions sont compatibles avec la précision qu'il recherche, au lieu d'entreprendre une dissertation, je lui montrerais le tableau de *1814*. Son œuvre répond pour moi et témoigne contre lui-même. Dans *Solferino*, M. Meissonier a vaincu la photographie. Dans *1814*, il est l'égal des maîtres de la peinture d'histoire.

Les mérites exceptionnels de M. Meissonier ne doivent pas nous empêcher de reconnaître dans d'autres tableaux militaires des qualités d'un ordre différent. Si le désordre, si la furie individuelle sont le caractère distinctif des guerres modernes, nul ne l'a mieux saisi que M. de Neuville. Son *Épisode de la bataille de Magenta* donne la chair de poule. Il y a un feu, un élan, un pêle-mêle terribles. Les hommes se battent corps à corps. Les couleurs les plus disparates se heurtent, les lignes se croisent et s'entre-choquent. Toutefois, de cette lutte acharnée sort un ensemble de tons très-satisfaisant, et si l'énergie du dessin est à sa place quelque part, c'est bien là. Que M. Protais paraît doux à côté! On croirait voir l'ange de l'armée française. Il veille sur son sommeil, il préside aux apprêts du camp. Comme jadis Horace Vernet, M. Protais peint les coulisses de la guerre. La bonne grâce qu'il prête à ses troupiers, la jeunesse dont il les pare, la pointe de sentiment qui relève ses compositions, lui ont conquis les sympathies du public. La *Fin de la halte* semble compléter la trilogie commencée au dernier Salon, en l'honneur des chasseurs à pied. Le *Passage du Mincio* est tout simplement un camp de zouaves. Vivent les habiles gens! Voilà où ils triomphent. Tant de rouges, de bleus, de blancs semblent un défi à la palette. Un peu de gazon par ici, un peu de brouillard par là, et tout s'accorde. Plus timide, M. Hersent a cru devoir atténuer les tons violents des uniformes et s'en tenir à une silhouette. Malgré la vulgarité des types, ce groupe de soldats, qui passent tranquillement une rivière, au milieu de la brume matinale, sans savoir si la mort ne les attend pas sur l'autre bord, fait un bon tableau de genre militaire, supérieur à ce que M. Hersent avait produit jusqu'à ce jour.

M. Eugène Bellangé marche encore plus vite. Chaque Salon le montre en progrès. Certes il lui reste à apprendre, surtout s'il veut aborder la grande peinture guerrière. Mais déjà le *Soir d'une bataille* offre de bonnes qualités de composition et de dessin. La couleur a besoin d'acquérir plus de transparence. Quelques études, telles que l'*Intérieur d'atelier*, lui donneront la vérité qui lui manque. Quant à son père, M. Hippolyte Bellangé, il continue à nous charmer par cet heureux mélange de l'élément soldatesque et de l'élément populaire, qui lui a valu de si brillants succès. L'*Épisode*

du retour de l'île d'Elbe n'a pas la prétention de s'élever au-dessus de l'anecdote; mais c'est une anecdote agréablement contée, sans enthousiasme ni émotion de commande. Une scène vaste animée d'un grand nombre de figures, une étude fine et souvent malicieuse des physionomies, un esprit d'observation que trahit le moindre geste, une couleur ennemie des crudités modernes, à ces signes vous reconnaissez le dernier survivant de cette famille d'artistes d'où sont sortis Charlet, Raffet et Vernet. Aujourd'hui, la peinture militaire tend à se rajeunir. Un sang nouveau s'infuse dans ses veines. Car c'est un genre qui ne saurait disparaître chez un peuple dont l'éducation se fait au son du tambour et dont l'histoire s'écrit à coups de canon.

IV.

Le portrait, cette forme paisible et familière de l'histoire, semble tendre de plus en plus à s'élever au-dessus de l'intérêt bourgeois. On rencontre au Salon de 1864 un certain nombre de toiles sur lesquelles l'artiste a groupé plusieurs de ses contemporains, comme s'il voulait laisser à l'avenir une image de son époque, analogue à celles que nous ont léguées les écoles flamande et hollandaise du XVIIe siècle. La *Leçon d'anatomie* de M. Feyen-Perrin, n'est qu'un portrait multiple, l'*Hommage à Delacroix* de M. Fantin La Tour en est un autre. Le premier n'a pas craint de rappeler le souvenir de Rembrandt. Un professeur plus célèbre de nos jours que le professeur Tulp va attaquer un cadavre en présence des internes de son hôpital. Pourquoi ne pas en rester là? pourquoi nous forcer d'ajouter que deux figures inutiles occupent le premier plan? L'une est le garçon d'amphithéâtre, l'autre un étudiant porteur d'un registre sur lequel se lit le mot *Charité*. Ne vous y trompez pas; il ne s'agit nullement de rappeler une vertu chrétienne, mais bien le nom de l'hôpital où professe le docteur Velpeau. Les têtes du docteur et de ses élèves, largement caractérisées, portent, écrits dans leurs traits, le goût et l'habitude de la science. Le cadavre nous paraît d'une proportion trop petite. Le dessin n'en est pas des meilleurs, tandis que les mains du professeur, nous allions dire de l'officiant, sont belles. Mais la couleur mince, luisante et trop diaprée, enlève à ce tableau la valeur sérieuse qu'il aurait atteinte si l'auteur avait su se tenir à un effet noir et blanc sévère, rompu seulement par les finesses du clair-obscur.

M. Fantin La Tour, coloriste plus habile, a cependant aussi commis la faute d'éclairer d'une lumière uniforme tous les personnages groupés autour du portrait d'Eugène Delacroix. Aucun ne se trouve sacrifié. Il n'y a qu'une victime, le tableau. Quoi! pas même une demi-teinte sur la chemise blanche de M. Fantin! Le choix, après tout, était difficile. Devant tant d'Iphigénies plus d'un Calchas eût hésité. Mais aussi qu'arrive-t-il? M. Champfleury, collé contre ses amis du second rang, perd sa finesse et son sourire aimable. M. Whisler, l'auteur de la *Dame Blanche*, du dernier Salon, dresse sa tête au sommet d'un corps qui disparaît. Les autres s'arrangent mieux. On reconnaît à droite MM. Baudelaire, Manet et Bracquemond; à gauche, MM. Legros et Duranti. Bien que ce panthéon restreint représente d'une façon tout à fait incomplète les amis du talent d'Eugène Delacroix, l'œuvre en soi est intéressante et méritoire. Elle témoigne non-seulement d'une foi profonde dans la vérité, mais encore d'un talent très-réel d'exécution. Il suffit d'ailleurs de regarder la physionomie intelligente de l'auteur, pour concevoir les plus légitimes espérances. Il a un don précieux, la couleur, et il s'en sert sans briser les vitres. Ah! si M. Manet voulait seulement peindre comme sa tête est peinte!

Le tableau dans lequel M. Geffroy a réuni tous ses camarades, *les Sociétaires de la Comédie Française*, pourrait devenir précieux pour l'histoire du Théâtre, si la ressemblance y était accusée avec plus de fermeté, si le ton général, plus solide et plus franc, osait s'appuyer d'ombres plus vigoureuses. M. Tissot n'a groupé que deux personnages, *Deux sœurs*, mais ce double portrait est assurément un des meilleurs du Salon. Sur le bord d'une rivière que l'on aperçoit à travers le feuillage gris des bouleaux, foulant le gazon de leurs pieds mignons, la sœur aînée et sa cadette promènent leurs toilettes printanières. La plus jeune est parfaite de dessin, d'allure, de physionomie, de couleur. La plus grande n'offre pas un ensemble aussi complet. Il y a plus de roideur dans la pose. On dirait que le buste ne tient pas au reste du corps, et le petit chapeau noir qu'elle porte à la main fait tache sur sa robe blanche. Au milieu des tons blancs, gris, verts, lilas, qui se mêlent, se rompent et se fondent en une douce harmonie, rien ne justifie une tache noire aussi violente. Il ne faut que ce détail pour compromettre l'effet général. Oubliez-le, et vous vous sentirez pénétré d'une impression de fraîcheur charmante. Que de fois, au bord de la Seine, par une de ces journées de printemps où le soleil aime à se voiler, n'avez-vous pas ressenti cette impression humide, et quel plaisir alors de voir glisser, à travers les saules et les trembles du rivage, d'aussi gentilles personnes, l'une dans le déploiement de sa riche nature,

l'autre dans la fleur à peine éclose de sa quatorzième année ! J'aime moins le boudoir où *Mademoiselle L*** L**** se repose après la promenade. Une glace, placée derrière elle, en réfléchissant maladroitement ses cheveux, double le volume de sa tête. La toilette n'a plus la même simplicité. Peut-être me trompé-je, mais ces accessoires si bien traités, ces meubles de fantaisie, cet intérieur élégant, n'exhalent plus le parfum sain de la famille. En somme, les deux portraits exposés par M. Tissot sont de véritables tableaux, et ce sont de bons tableaux dont le premier mérite consiste dans la sincérité du sentiment moderne. Longtemps voué à l'archaïsme le plus prétentieux, M. Tissot avait une terrible revanche à prendre de lui-même. Il l'a bien commencée.

Le portrait de femme de M. Giacomotti n'est qu'un portrait ; mais quel charme dans cette peinture simplement conçue, qui trouve sans effort le caractère ! Le modelé de la tête, le dessin du bras droit et des mains, l'ajustement plein de goût du costume, une couleur soutenue qui ne pèche que par excès de distinction, voilà plus qu'il n'en faut pour faire un excellent portrait, bien digne de la médaille décernée au tableau d'*Agrippine*. Pourquoi M. Hébert ne mérite-t-il plus les mêmes éloges ? Il y a cependant progrès chez lui, et progrès manifeste. La transformation de son talent, entreprise depuis quelques années, semble à la veille d'aboutir. Il a sacrifié beaucoup. On ne voit pas encore bien clairement ce qu'il a acquis en échange, et cependant ses deux portraits arrêtent. Est-ce la profondeur du regard, la puissance de la vie, la valeur étoffée du ton ? Je ne sais, et je reconnais volontiers que les traits sont grossis comme à plaisir, que le dessin est absorbé par l'exécution, que la nature disparaît sous la peinture, mais ce n'est là qu'une évolution, et, j'en ai la confiance, quand M. Hébert sera arrivé au bout, nous retrouverons un maître.

Bien d'autres portraits de femmes mériteraient un regard ami, si nous n'étions pas forcés de marcher vite. A un délicat portrait de jeune fille, madame Browne a joint une étude d'*Enfant turque* qui est certainement un des meilleurs morceaux qu'elle ait peints. M. Amaury-Duval, M. Faure, M. Pérignon, M. Lévy ont chacun au Salon quelque gracieuse image que recommandent ou l'exquise pureté du dessin, ou le charme du coloris, ou le sentiment, ou le caractère. Parmi les portraits d'hommes, un des plus remarquables est celui de *M. l'abbé Gabriel* par M. Lehmann. Le front pense, l'œil regarde, la bouche va parler. Des demi-teintes trop noires assombrissent les chairs et enlèvent à la couleur de sa solidité ; mais le dessin a une largeur et une fermeté peu communes, et la puissance de vie répandue sur le visage rend également sympa-

thiques le modèle et l'artiste. C'est au contraire par une chaude et brillante couleur que nous attire le portrait de M. Havin, dû au pinceau de M. Bonnegrace. Toutefois, si l'attitude de l'homme d'État vous permet d'approcher, mesurez le torse, et vous plaindrez également l'artiste et le modèle. Citons encore, de M. Michel Dumas, un portrait que la rigueur du modelé place au rang des meilleures œuvres; de M. Gaillard, une étude très-sérieuse et très-serrée d'après un type populaire; enfin, de M. Poncet, une reproduction de ses propres traits, de beaucoup préférable à son *Orphée sur le mont Rhodope*. La médaille accordée à M. Poncet prouve que le Jury des récompenses sait reconnaître et apprécier des qualités de style bien rares aujourd'hui. Parmi les peintres à la mode, il n'en est pas qui ne puisse donner à un portrait le charme de la distinction ou l'attrait d'une agréable couleur ; mais combien peu se soucient du style!

V.

Si la variété est la source véritable du plaisir, on chercherait longtemps un spectacle aussi amusant que le Salon de 1864. L'art moderne sait revêtir les formes les plus diverses. Fantaisie, costume, mœurs populaires, anecdotes sentimentales et contes risibles, le grand monde et la rue, rien ne l'effraye. Nouveau maître Jacques, il est bon à tout, et de quelque casaque qu'il s'affuble, vous le retrouvez toujours leste et pimpant. Cette catégorie si vaste que l'on nomme le genre, parce qu'elle comprend tous les genres, agrandit chaque jour son domaine. A voir l'infinie variété de ses œuvres, on croirait lire une de ces affiches de représentations à bénéfice où rien ne manque de ce qui peut charmer les yeux et les oreilles, ni l'opéra, ni le drame, ni la comédie, ni le vaudeville, ni même la chansonnette comique, sans parler du ballet. On évite ainsi la lassitude que procure aux gens peu aguerris un grand opéra en cinq actes. Et cependant, le dirai-je? J'aime encore mieux entendre les *Huguenots* tout d'une haleine, quelque fatigue qui doive en résulter, que d'assister à un de ces pots-pourris à l'italienne où trois actes de ballet s'intercalent entre les cinq actes de l'opéra séria. De même, je donnerais toutes les merveilles fantaisistes, sentimentales, costumières et anecdotiques du Salon pour une œuvre de style, difficile peut-être à comprendre et fatigante à regarder, mais qui, du moins, me laisserait une impression profonde et durable.

Le style pourtant n'est pas incompatible avec le genre. Quelques ar-

tistes d'élite, savent, dans une sphère évidemment inférieure, déployer des qualités dont ils ont fait plus d'une fois usage sur un tout autre terrain. Ainsi, le *Repos* de M. Lehmann s'élève fort au-dessus d'un simple sujet de costume. Vous avez vu passer le long des quais ces familles d'Italiens dépaysés qui courent d'atelier en atelier avec leurs guenilles, et de cour en cour avec leurs pipeaux. Parmi eux se trouve en ce moment une femme remarquablement belle : les cheveux noirs, l'œil profond, de grands traits, une expression sérieuse. Un jour qu'elle rêvait des Abruzzes et de l'ami qu'elle y a laissé, M. Lehmann a lu dans son âme, et donnant un corps à sa rêverie, il a peint le *Repos*. La voilà bien, mais parée de ses plus beaux habits, ainsi qu'en un jour de fête : elle a retrouvé son ami, et tous deux, sans se parler, rêvent ensemble. L'azur du ciel les enveloppe, et l'azur des montagnes les entoure d'un immense horizon. Le *Repos* n'est que cela, un rêve de poésie. Et c'est en même temps une page de style. Remarquez le dessin de la main, le modelé de la tête ; comme le corps de la femme se devine sous les vêtements qui la recouvrent ! Sans doute les tons variés du costume se cantonnent chacun dans leur localité, au lieu de se rapprocher par des reflets. Mais sachons gré à M. Lehmann d'avoir cette fois laissé dormir le noir sur sa palette, aussi riche qu'une autre en couleurs gaies et brillantes.

Le même sentiment italien se retrouve, avec des nuances très-différentes, chez M. Bonnat, moins épris du caractère que du pittoresque, et plus peintre encore que coloriste ; chez M. de Curzon, auquel une voix amie devrait peut-être crier : Casse-cou, tant son exécution s'évapore, tant son élégance tourne à la distinction mondaine ; chez M. Bouguereau, tout à fait fondu, celui-là, si sa *Baigneuse* ne témoignait de tendances sérieuses trop démenties par son *Sommeil ;* enfin, chez M. Reynaud, plus effréné que jamais. Coloriste tant qu'on voudra ; j'ai été un des premiers à le saluer de ce nom : je le dénonce aujourd'hui comme un maniériste.

M. Hamon est toujours le roi de la fantaisie. C'est de Rome qu'il nous envoie son *Aurore*. M. Hamon et Raphaël, M. Hamon et Michel-Ange, rapprochement bizarre. Un artiste d'une originalité si décidée peut, sans danger, frayer avec les grands maîtres. Quand il n'y gagnerait qu'un peu de goût, où serait le mal ? Pensez-vous qu'il lui soit possible de refaire là-bas un de ces tableaux prétentieux et filandreux, tels que l'*Imitateur un jour de fiançailles ?* Non, et tout au contraire il nous enverra plus souvent des œuvres simples et franches comme l'*Aurore*. Debout sur les feuilles légères que son pied mignon ne fait pas plier, l'Aurore boit les larmes de la rosée dans le calice des fleurs. Elle est rose, elle est fraîche, un peu trop *bébé* peut-être, et pas assez femme, mais les plantes qui

l'entourent sont dessinées avec la dernière délicatesse. Restez à Rome, monsieur Hamon, jamais Paris ne vous a si bien inspiré.

Et M. Chaplin, quel autre fantaisiste charmant! Les *Bulles de savon*, les *Tourterelles*, de quel pays cela vient-il? Du pays du satin et des fleurs. Pour lui la femme même n'est qu'une fleur, dont la chair a des nuances plus riches, un velouté plus doux. Glissons avec lui sur le modelé et ne voyons que la magie de tant de couleurs fraîches, appétissantes comme une crème, savoureuses comme un bonbon. La *Primavera* de M. Merle vient aussi de ce pays rêvé, en passant par les bois où l'amour se revêt de mélancolie. Toutes ces élégances se tiennent. Qu'on nous pardonne d'y prendre plaisir, la pénitence n'est pas loin. Entendez-vous les *Rétameurs*, de M. Ribot? Ils font assez de bruit pour attirer l'attention. Homme de talent, qui en doute? et c'est précisément ce qui nous arme contre lui d'une sévérité implacable, M. Ribot étudie avec une conscience inébranlable les modèles les plus laids de l'humanité. S'est-il assez traîné dans les cuisines, à la recherche de marmitons malpropres? Ses petites filles du *Chant du cantique* sont le produit tardif de cent générations de charbonniers. Ses *Rétameurs* ont les veines gonflées de la fumée de leurs fourneaux. Mais à quoi bon insister sur le choix des sujets? Il s'agit bien de cela. M. Ribot *fait des noirs*, comme M. Viry *fait un blanc*, comme M. Manet *fait un jaune ou un rose*. Le mot d'ordre est donné, et une petite école, croyant avoir trouvé la pierre philosophale de l'art, supprime du même coup, en haine du sujet, la pensée, le sentiment, la composition, la ligne, le dessin, la couleur, le charme et la beauté, la beauté surtout. Faire un noir, faire un blanc, c'est tout le secret des maîtres. — « Faites un roux, » dit la *Cuisinière bourgeoise*. — Mais un Vatel qui se respecte méprise ces recettes vulgaires et ne sert sur table que des mets savamment préparés. Un artiste digne de ce nom fait sa cuisine chez lui, garde les études pour l'atelier, et n'apporte au public que des tableaux sérieux. On le tient quitte du reste.

Ce n'est pas le sujet qui fait le tableau, pas plus que l'argent ne fait le bonheur, mais il y aide. M. Brion, par exemple, doit-il la valeur de ses tableaux aux sujets choisis, la *Fin du Déluge*, la *Quête au loup?* Et pour s'être astreint à l'esclavage du sujet, a-t-il rien sacrifié de son tempérament de peintre? Bien sot qui prétendrait que l'intérêt de la *Quête au loup* réside dans l'action des personnages. Tout au contraire, on ne comprend pas très-bien ce qu'ils font avec leur peau de loup, mais on voit deux figures très-caractérisées, dessinées avec précision et sûreté, peintes d'une couleur solide et juste. La peau de loup n'y serait pas, le tableau n'existerait pas moins, et le sujet y serait encore, car tout, dans la phy-



G. BRION PINX — LA GUILLERMIE SCULPT

[illegible]

sionomie, la pose et le costume de ces rudes gaillards postés au coin d'un mur, tout indique deux bandits à l'affût de la charité publique. Qu'a donc gagné M. Brion à choisir un sujet? Il y a gagné un effort d'expression qui donne à son tableau un mérite et un charme de plus. Et si la *Fin du Déluge* nous paraît inférieure à la *Quête au loup*, c'est que l'arche d'où sort le bonhomme Noé, placée là comme un hors-d'œuvre, n'ajoute rien, malgré l'importance apparente du sujet, à une étude de ciel et d'eau d'un intérêt secondaire.

Il serait facile de multiplier les exemples. Dans la *Foire aux servantes*, de M. Marchal, que voyons-nous d'abord, sinon un excellent tableau, où les meilleures qualités de la peinture de genre se sont donné rendez-vous? Quelle a été l'influence du sujet sur l'artiste, sinon de le forcer à des études spéciales, à des sacrifices raisonnés? Certes, il a fait des blancs et il a fait des rouges, mais il a fait aussi des têtes, ce qui vaut mieux. Toutes portent bien le caractère local, et cependant aucune n'est laide. Toutes sont expressives, avec des nuances délicates de sentiment qui non-seulement charment le public, mérite peu enviable, à ce qu'il paraît, mais encore qui prouvent le talent de l'artiste. Si c'est là le but principal de l'art, on ne peut mieux l'atteindre. La *Foire aux servantes* dénote chez M. Marchal un progrès constant; puisqu'il est en train d'acquérir, souhaitons-lui, comme une qualité bonne à grossir son bagage, un peu plus de solidité dans les ombres.

Sans doute, l'abus du sujet peut mener loin, je n'en veux pour preuve que M. Gérome. Un artiste est coupable quand la science et le talent deviennent dans ses mains un passe-port pour des images malsaines. La police égyptienne interdit les danses d'almées en public. L'*Almée* de M. Gérome exécute impunément devant l'immense public parisien, devant nos femmes, devant nos mères, devant nos fils et nos filles cette danse du ventre, le dernier mot de la lubricité. Jusqu'ici, faire rougir les femmes avait suffi à M. Gérome. A ce succès il en ajoute un autre, il fait rougir les hommes. Si encore il avait donné à sa danseuse les séductions de la beauté plastique! Moi aussi, j'ai vu danser les almées. Comme tous les voyageurs en Égypte, j'ai voulu me procurer ce plaisir exotique... C'était la nuit, au fond d'un bouge; une veilleuse, suspendue au plafond, quelques bougies dans des bouteilles, éclairaient seules la scène. Sur un divan, une matrone jouait du tarabouk. Au fond, un musicien septuagénaire raclait le violon monocorde; un jeune garçon, les yeux à moitié fermés par l'ophthalmie, tirait d'une flûte double des sons aigus. Salloûm et Saffieh dansèrent tour à tour, les pieds nus, et tour à tour celle qui se reposait battait la mesure avec les mains et se rafraîchissait de quelques

gorgées d'araki, c'est-à-dire d'eau-de-vie blanche. Elles dansèrent vêtues, elles dansèrent le torse dénudé, elles dansèrent *le sabre*, et enfin l'*abeille*, jetant pièce à pièce leurs vêtements pour saisir l'insecte dont elles feignent d'être poursuivies. Quand l'*abeille* commença, les musiciens se retournèrent, la face contre le mur. Au dernier acte, lorsque le beau corps des danseuses se montra sans voiles, ce ne fut qu'un éclair, mais c'en fut assez pour illuminer la masure. Saffieh presque aussitôt cacha son visage avec les mains, et Salloûm se jeta, tête baissée, dans les coussins du divan. Elles étaient femmes, et l'infamie du métier n'avait pu chez elles étouffer la pudeur. Mais surtout elles étaient d'admirables statues, l'une de la blancheur colorée du marbre antique, l'autre fauve et dorée comme un bronze florentin. Je ne reconnais ni l'une ni l'autre dans l'*Almée* de M. Gérome, et je le plains d'avoir pris son modèle si bas. Le choix lui a porté malheur. La danseuse est figée : ni beauté, ni souplesse, ni chair, ni couleur. C'est trop peu, même pour les soudards qui la contemplent, collés l'un contre l'autre comme des découpures de papier, ahuris sous les effiloques de leurs coufies rouges et jaunes, au milieu des pistolets et des poignards dont ils ont meublé leurs ceintures. Il faut aller jusqu'au fond de la salle pour trouver quelques figures bien dessinées, mais toujours dénuées d'épaisseur. Tandis que d'autres artistes, par la puissance du talent bien employé, d'un sujet sans intérêt font un tableau, M. Gérome sombre dans un sujet plein de ressources. Il sombre, parce que, au lieu de remplir sa toile de beauté, il l'encombre de niaiseries comme l'étagère d'une femme équivoque. Il sombre, parce que, voué à un ordre d'idées que l'art répudie, son œuvre forme un répertoire honteux des bas-fonds de tous les peuples. Ethnographie, dira-t-on; c'est un autre mot qu'il faudrait dire.

Reculez d'un bond jusqu'aux années fabuleuses de la XVIIIe dynastie égyptienne, et vous avez le tableau de M. Alma-Tadema. Même prétention ethnologique, avec l'archaïsme en sus, même encombrement mobilier et costumier, même dédain pour la beauté. Mais au moins les danseuses du peintre hollandais ne sont que ridicules. M. Alma-Tadema se dit élève de M. Leys; cela se voit de reste, à l'absence d'air ambiant, à la tension du dessin, à l'épaisseur de la couleur. Certes, je reconnais un certain caractère barbare brutalement saisi, une reproduction exacte des détails de mœurs empruntés aux ouvrages spéciaux, un ensemble étrange, en un mot, une dépense réelle de talent, mais au milieu des jaunes et des rouges qui m'offusquent et des noirs plaqués comme des taches de cirage, si j'aperçois dans cette œuvre de marqueterie une restauration d'architecte, je me refuse à y voir un tableau.



ÉLÉONORE D'ESTE ET SON FILS HENRI DE GUISE,

Par M. Comte.

L'archaïsme a fait une autre victime, M. Patrois. Peintre robuste et fin des mœurs russes, M. Patrois, cette année encore, expose une charmante scène intime, intitulée *Oblatchko*, mais il expose en même temps une *Jeanne d'Arc après la journée de Compiègne*. Quel mauvais vent l'a égaré vers le genre historique? Lui aussi a dû feuilleter plus d'un recueil d'estampes et consulter les miniatures des manuscrits. Mais où a-t-il vu que le costume qui, à la rigueur, caractérise une époque, puisse caractériser des individus? Habillez Jeanne d'Arc comme il vous plaira, si vous oubliez l'expression, le geste, l'attitude d'une héroïne, ce n'est plus Jeanne d'Arc. Ainsi l'on s'habitue à voir l'histoire par son petit côté, comme si l'âme de l'histoire n'était pas la vérité morale. M. Comte ne s'y est pas trompé. Quand il a voulu peindre *Eléonore d'Este faisant jurer à son fils Henri de Guise de venger son père*, il a commencé par se pénétrer des sentiments qui agitent la mère et le fils. Le petit Henri de Guise serait vêtu en pierrot, qu'on verrait encore ce qu'il pense et ce qu'il est. Il a de la race. La mère, belle de passion, murmure à son oreille le nom de l'assassin. Le sujet se pose par l'expression seule, sans tant de frais de recherches et de restauration. La ligne générale enveloppe bien le groupe, et tous les accessoires qui l'entourent sont peints de main de maître. Pourquoi faut-il qu'au milieu de tant de détails, traités avec fermeté, les têtes seules s'accusent mollement? D'où vient ce défaut, commun à la plupart des peintres de genre? Eux qui savent tout le prix de l'exécution, pourquoi vont-ils fondre sous le blaireau le modelé des chairs, au lieu de le relever par l'esprit de la touche? La touche, vieux mot et vieille chose. On la dédaigne, et cependant comparez l'*Accouchée*, de M. Willems, à la *Visite à l'accouchée*, de Metsu, que possède la galerie de M. le duc de Morny. Je prends à dessein deux sujets analogues. Il y a dans le tableau de M. Willems tel bahut surmonté de hanaps qui égale en finesse les plus charmants accessoires du tableau hollandais. Les étoffes des deux maîtres peuvent marcher de pair. Mais les figures? Chez Metsu, elles sont tout action, tout expression, tout sentiment. La tête tient au corps et l'âme tient au visage. Chez M. Willems, vous apercevez les corps, et vous cherchez les têtes, absorbées sous l'effort d'un pointillé monotone. C'est que Metsu peint avec plus de largeur les têtes que les accessoires. C'est par l'esprit de la touche qu'il leur donne la touche de l'esprit. Et quel naturel chez ces bons vieux maîtres! Ce n'est pas Metsu qui, voulant représenter la *Sortie*, c'est-à-dire un cavalier et une dame sortant d'une chambre, prêterait au cavalier, pour soulever une portière, le geste superbe d'un César. Dans ce tableau, M. Willems a laissé plus d'importance à la figure humaine, trop même, car l'acte simple de sortir de chez soi



LE NOUVEAU-NÉ, PAR M. EUGÈNE LEROUX.

(Tableau médaillé.)

s'accorde mal avec la solennité prétentieuse du personnage au bas jaune.

Molière et Louis XIV de M. Vetter nous plaît précisément parce que M. Vetter ne méprise pas la touche. Après les deux tableaux sur le même sujet exposés aux Salons précédents par M. Gérome et par M. Leman, le traiter de nouveau était difficile. M. Vetter a agrandi la scène, il a augmenté le nombre des personnages, il leur a départi plus de lumière et plus d'air. Molière se détache nettement des courtisans qui l'entourent. Louis XIV s'aperçoit moins, mais les différentes expressions des acteurs de la scène l'expliquent suffisamment. Enfin c'est une idée heureuse d'avoir groupé derrière le poëte les principaux types de ses comédies, l'*Homme aux rubans verts,* Clitandre et tous les marquis. Malgré sa couleur savonneuse, le *Molière* de M. Vetter est peut-être le meilleur des trois, et à coup sûr un des excellents tableaux de genre du Salon.

Je voudrais encore décrire le *Tribunal des eaux* de M. Ferrandiz, une page très-importante par la simplicité, le caractère, la fermeté du dessin et du ton. Je voudrais parler d'*Une Matinée chez Barras,* heureuse tentative de M. Masse, à laquelle il manque seulement un peu de solidité dans les figures accessoires, et un peu d'accent sur les physionomies historiques. Mais l'auteur a compris l'époque, et s'il a préféré Debucourt à Boilly, on ne saurait lui en faire un crime. Je voudrais insister sur le groupe intéressant des peintres de mœurs contemporaines, où nous retrouverions M. Toulmouche, de plus en plus précieux, M. Compte-Calix devenu sérieux dans ses *Amies de pension,* M. Leman, dont la *Lecture* me paraît cependant inférieure à sa scène très-spirituelle du *Médecin malgré lui,* et au-dessus d'eux tous, M. de Jonghe et sa *Dévotion,* une dévotion toute mondaine, représentée par une jeune femme élégante qui ne peut que remercier Dieu avec la tiédeur des heureux du siècle, tandis qu'autour d'elle la douleur, la charité, la misère prient plus profondément. Composé sans prétention, traité de même, avec beaucoup de goût et de sentiment, le tableau de M. de Jonghe se distingue de tous ceux du genre mondain, autant que le *Nouveau-né* de M. Leroux de toutes les compositions analogues empruntées aux mœurs populaires. Quant à ce dernier, la gravure que nous en donnons rend toute description inutile, et la médaille qui a récompensé ce début nous dispense d'insister sur les qualités sérieuses d'un jeune talent plein d'avenir. De même, le *Dimanche au musée du Grand-Duc*, de M. Jundt, tranche au milieu des peintures joviales par sa verve comique de bon aloi. Pourquoi l'art ne rirait-il pas un peu du spectacle de la comédie humaine? D'autres, à la suite de M. Biard, ont essayé de le faire rire. M. Jundt y a réussi, sans dépasser

la limite du goût, et son autre tableau, *Sur la montagne,* prouve qu'il sait aussi mêler à la malice une pointe de sentiment.

Après tant d'œuvres remarquables à divers titres, il semble que nous en ayons fini avec le genre. Mais non, le genre aujourd'hui se nomme légion. Comment le quitter sans citer encore la *Partie d'échecs* de M. Armand Leleux, où l'esprit d'observation le plus fin s'allie au sentiment le plus juste de l'intérieur? Et les *Fileuses* de M. Édouard Frère, cet autre peintre des intérieurs populaires ou bourgeois, si habile à y répandre une lumière transparente et étoffée? Et M. Guillemin, et M. Sain, tous deux de retour des Pyrénées, d'où ils rapportent de charmantes études de mœurs et de costumes? Et M. Antigna, à qui nous pardonnons son *Miroir des bois,* en faveur de sa *Fontaine,* une scène caractéristique d'une couleur blonde et harmonieuse? Et nous ne nommons là que les chefs d'emplois, comme on dirait au théâtre. S'il fallait descendre dans le détail, chaque catégorie nous forcerait d'allonger indéfiniment notre liste. Les mœurs populaires ont M. Duverger, M. Dargelas, M. Fortin. Le genre historique et anecdotique a M. Hamman, M. Hillemacher, et les imitateurs plus ou moins heureux de M. Comte, MM. Pinelli, Ferran, Navier. Le XVIIIe siècle a M. Fauvelet, M. Fichel, M. Pécrus. Le genre est le triomphe de la moyenne. Que de talents, bon Dieu! que de talents variés, aimables, charmants! Comme la foule court après un dissipateur qui sème les louis d'or sur son passage, ainsi l'art français nous force à courir pour ramasser les merveilles échappées de sa main prodigue. Il ne s'agit pas de découvrir des perles dans un fumier, mais bien plutôt de remuer un fumier de perles. O France, ô mon pays, quelle fécondité! tu n'as rien à envier à l'École de Dusseldorf!

On la reconnaît à première vue, cette école amusante, si vite adoptée par le goût français. Nous n'avons pas M. Knauss, mais voici M. Lasch, son *alter ego.* Le *Retour d'une kermesse* est plein de gaieté et de naturel, avec la couleur et le dessin que vous savez. Voici M. Salentin : *l'Enfant trouvé* se compose comme une scène d'opéra-comique, mais le *Vieux voisin* nous montre deux femmes rieuses, brillantes, d'une santé tout à fait exotique; et puis la couleur et le dessin que vous savez. Voici M. Hoff: dessin et couleur déjà nommés, exécution plus fine, profusion de détails amusants. Arrêtons-nous, car il n'en manque pas d'autres, et, au milieu de ces délirantes peintures, saluons pieusement la *Sainte Vierge* de M. Ittembach, comme un souvenir perdu des grands maîtres qui, jadis, il n'y a pas un demi-siècle, ont illustré l'art allemand.

M. Van Hove et M. Jamin sont Hollandais. M. Anker est Suisse. Le premier a refait avec moins de bonheur une de ses *Orphelines* du dernier

Salon. M. Jamin expose deux tableaux funèbres, dont l'un surtout, la *Prière pour le défunt*, mérite d'être remarqué. M. Anker résume en deux sujets un peu mollement peints, *Baptême*, *Enterrement*, la vie trop tôt moissonnée d'un jeune enfant. Mais au-dessus de tous les étrangers, Hollandais, Belges ou Allemands, s'élève cette année un artiste italien, un débutant, M. Vannutelli. Il est Romain, il habite Rome. Rien ne l'eût empêché de peindre à la façon de Raphaël. Mais voyez comme il est bon prince! Au grand art nous préférons le genre : il nous envoie un tableau de genre, et du premier coup il écrase les trois quarts de nos délicieux maîtres français. Sous les portiques du palais ducal de Venise, il a réuni toute la Venise du XVI[e] siècle, une profusion de costumes brillants portés avec une aisance que nos maîtres ne connaissent pas. Il n'y a pas de sujet à proprement parler; il n'y a que des figures très-agissantes, expressives, dessinées d'un *gran giusto*, et peintes d'une couleur forte et brillante. Pas l'ombre de prétention ni de maniérisme. Une œuvre simple, saine, robuste. La vue du tableau de M. Vannutelli doit provoquer chez les peintres de genre français de sérieuses réflexions. Déjà Dusseldorf nous serre de près. Si les Romains s'en mêlent, nous n'avons qu'à nous bien tenir.

LÉON LAGRANGE.

(La fin au prochain numéro.)



HISTOIRE

DE

LA SCULPTURE AVANT PHIDIAS[1]

CHAPITRE IX.

L'ÉCOLE D'ÉGINE.



Dans tous les ordres de productions intellectuelles, dans l'art comme dans les lettres, dans la sculpture comme dans l'architecture, on retrouve le dualisme qui a constitué le génie grec. Les écoles ioniennes s'avancent les premières dans l'histoire, plus précoces, aidées par une richesse et une civilisation plus développées, en contact avec l'Orient et les peuples plus âgés, excitées par l'esprit mobile, fécond, souple, épris des belles choses, qui caractérise la race des Ioniens. Les écoles doriennes les suivent, instruites par des maîtres venus de l'Asie-Mineure et des îles; si elles ont moins d'initiative, elles ont des qualités plus solides. L'esprit conservateur, pratique des sociétés doriennes, qui survit même aux révolutions sociales du VIe siècle avant J.-C., cet esprit d'ordre, d'organisation, de suite, semble avoir créé par excellence la tradition parmi les artistes du Péloponèse, tandis que parmi les artistes de l'Ionie la tradition est moins vigoureuse et parfois sujette à défaillir.

L'opposition des deux principes répond à l'antagonisme des deux

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, de janvier, février, mars, avril, juin, août et décembre 1863.

races : seulement elle n'empêche point, il faut bien s'en souvenir, le commerce amical des écoles et l'échange des idées comme des maîtres. Peut-être cette opposition prit-elle un caractère plus vif, lorsque les deux principes se rencontrèrent, représentés par deux villes voisines et ennemies, ennemies d'autant plus acharnées, qu'elles se touchaient de plus près : je veux parler d'Égine et d'Athènes. Les haines de voisins ressemblent aux haines fraternelles, irritées par des blessures journalières : la vue de la ville rivale envenime sans cesse les ressentiments. Égine, au milieu du golfe d'Athènes, était placée en face de l'Attique comme une sentinelle avancée du Péloponèse, la sentinelle des Doriens contre les Ioniens. Deux heures de navigation conduisaient du Pirée à Égine, et, dès que les Athéniens tournaient leurs regards vers la mer, dès qu'ils contemplaient ce beau golfe qu'ils espéraient dominer un jour, ils rencontraient Égine, avec ses côtes escarpées, ses montagnes aux fins contours, Égine, menace constante, sujet d'envie, qui irritait leur ambition et attristait leur orgueil. Plus riche, plus puissante, Égine avait des flottes victorieuses avant qu'Athènes eût des flottes. De l'Acropole, aussi bien que des hauteurs de Phalère, les Athéniens pouvaient distinguer les villes et les bourgs ennemis; les vaisseaux éginètes passaient à quelques stades de la rive attique, chargés de butin, et allaient aborder à la capitale même de l'île, assise auprès de la mer, tandis qu'Athènes était dans l'intérieur des terres. Chaque jour ce spectacle, renouvelé comme un défi, renouvelait les haines. L'histoire nous apprend comment Athènes parvint à détruire une puissance rivale et à disperser les Éginètes; toutefois elle n'obtint ce triomphe qu'au siècle de Périclès.

Mais si la rivalité des écoles d'art, dans chacune des deux villes, correspondait à l'antagonisme politique, il n'est pas nécessaire de chercher, dès les origines, un parallèle constant, et de faire d'Égine l'exact pendant d'Athènes. Les vicissitudes de l'histoire ne se prêtent point à un équilibre si parfait ou si monotone. C'est pourquoi nous ne suivrons point l'exemple de ceux qui veulent trouver à Égine, dans la personne de *Smilis* le sculpteur, un autre Dédale, type fabuleux d'une série anonyme d'artistes primitifs.

Pausanias, il est vrai, s'exprime ainsi : « Smilis fut contemporain de « Dédale, il lui est inférieur en gloire. » Mais le titre de contemporain de Dédale n'a rien qui nous commande la confiance. Dès qu'un artiste d'une époque reculée ne pouvait se rattacher à aucun maître, les Grecs, plutôt que d'avouer leur ignorance, le réunissaient à leur éternel Dédale, de même qu'aujourd'hui ils attribuent invariablement à saint Luc toutes les Vierges peintes au temps de l'empire byzantin. Saint Luc est le Dédale des chrétiens d'Orient.

Pausanias est plus digne de foi lorsqu'il ajoute que Smilis a voyagé, comme la plupart des artistes grecs, et qu'il a été à Samos, où il connut les sculpteurs Théodore et Rhœcus, qui exerçaient leur art de l'an 576 à l'an 536 avant J.-C. Les Samiens étaient d'habiles fondeurs : qui sait si les Éginètes ne durent pas à ces relations leur science de couler le bronze?

Smilis visita également l'Élide, et il fit, pour Olympie, des statues d'or et d'ivoire qui représentaient les *Heures*, assises sur un trône. Or, pour compléter le sujet, le lacédémonien *Doryclidas* faisait en même temps *Thémis*, mère des Heures. Doryclidas, contemporain de Théodore le Samien, vivait de l'an 550 à l'an 536 avant J.-C. Cette concordance de dates remet Smilis à sa véritable place dans l'histoire.

Il y aurait donc lieu de s'étonner qu'avant Smilis aucun autre nom d'artiste ne soit connu, si l'on ne se souvenait que les malheureux Éginètes ont été dispersés de bonne heure, avant que l'histoire fût créée, et qu'ils n'ont point eu d'annales où consigner leur gloire et leur passé. Égine, cependant, a été renommée de bonne heure pour son industrie. C'est à Égine que le roi Phidon fit frapper les premières monnaies d'argent qui aient été frappées en Grèce. Le bronze d'Égine était recherché, non-seulement par le commerce qui exportait des meubles et des ornements de tous genres, mais par les sculpteurs étrangers. Ainsi Myron employait surtout le bronze d'Égine pour ses statues, tandis que Polyclète préférait celui de Délos. Des insulaires, qui ne possèdent que quelques lieues carrées de terre labourable au milieu de beaux et poétiques rochers, sont forcés de tendre vers le dehors, de respirer, de vivre par le commerce. Les Éginètes étaient, en petit, semblables aux Anglais, et la nécessité les condamnait à être de bonne heure industrieux.

Après Smilis, les auteurs anciens citent *Callon*, et l'appellent *l'Éginète,* pour le distinguer d'un sculpteur du même nom qui était Éléen. Callon imprima déjà à ses œuvres cette énergie, cette précision, cette dureté, qui les faisaient comparer par Quintilien aux productions des Étrusques, et qui furent de bonne heure les qualités caractéristiques des écoles doriennes. Aussi Callon est-il encouragé, recherché, surtout par les Doriens. Nous le voyons travailler dans la capitale dorienne, à Sparte, où il fait une statue de *Proserpine,* destinée au temple d'Apollon Amycléen, et à Corinthe, où il sculpte une *Minerve Sthéniade.*

Les Grecs citaient encore *Synnoon,* élève du Sicyonien Aristoclès. Il avait fait pour Olympie la statue d'un jeune Éginète, vainqueur à la course des enfants; la statue tenait d'une main une pomme de pin, de l'autre une grenade. Non loin se trouvaient deux autres statues d'enfants, vainqueurs également aux Jeux olympiques : l'une était l'œuvre de

Ptolichos, fils de Synnoon, l'autre de *Sérambos*, artiste éginète. Le sculpteur *Anaxagoras* avait plus de renom, car il fut choisi pour exécuter le Jupiter colossal, en bronze, que les peuples grecs consacrèrent à frais communs, pour rappeler le souvenir de la victoire des Platées. Un autre artiste d'Égine est *Simon*, auteur d'un archer (sujet que nous retrouverons traité sur les frontons du temple d'Égine) et d'un cheval.

Du reste, les sculpteurs éginètes ne le cédaient point en habileté aux Doriens d'Argos ou de Sicyone, quand il fallait représenter des animaux, même avec les difficultés d'agencement que suppose, par exemple, le char à quatre chevaux. Lorsque Gélon, tyran de Syracuse, voulut figurer à Olympie sur le quadrige qui avait remporté le prix des courses, il s'adressa à *Glaucias* d'Égine. Glaucias était vanté aussi pour ses statues d'athlètes : il vivait au temps des guerres médiques. On montrait de lui à Olympie Théagène de Thasos et Glaucus de Carysto, ce dernier le plus élégant des athlètes, le plus savant dans l'art de se mouvoir, d'agir, de frapper en cadence selon les règles établies. Car, pour plaire aux Hellènes assemblés, il y avait des règles, une mimique appliquée au développement de la force, un équilibre gracieux du corps, une harmonie de mouvements précise, une élasticité divisée en temps, une sorte de danse des bras rhythmée, d'autant plus qu'elle était accompagnée de musique. Plusieurs statues antiques nous font sentir la beauté et le charme de cette force contenue, assouplie, se déguisant sous la grâce. Ce ne devait point être certainement la statue de *Glaucias*, car nous savons que le caractère de l'école d'Égine était, au contraire, de ne point déguiser la force et l'énergie, mais de les traduire avec une incroyable solidité.

Nous nommerons seulement *Aristonoüs*, *Théoprépès*, *Philotimos*, dont les œuvres sont demeurées inconnues, et nous nous arrêterons à *Onatas*, le plus célèbre sculpteur d'Égine. Onatas a vécu après les guerres médiques; il est le dernier représentant d'une école qui n'a compté que peu d'années, parce que l'art a succombé avec le peuple, et qui finit au moment où l'école attique s'épanouit radieuse, au moment où Phidias commence le Parthénon. Du reste, nous verrons par une courte analyse des statues d'Onatas qu'il appartient bien plutôt au siècle de Pisistrate qu'au siècle de Périclès : la tradition qu'il représente est plus vieille que lui, et, par un esprit de système commun à toute l'école éginétique, il s'est tenu à l'archaïsme, au lieu de suivre les progrès du temps. Les anciens eux-mêmes étaient trompés par le caractère de ses figures : c'est ainsi que Pamanias était conduit à le supposer contemporain de l'Athénien Hégias et d'Agéladas l'Argien (VIII, 43), bien qu'il leur fût postérieur.

Les habitants de l'Arcadie montraient à Phigalie une statue d'Onatas

appelée *Cérès la Noire*. L'idole primitive ayant brûlé, Onatas fut appelé pour la refaire. La déesse était assise sur une pierre, couverte d'un vêtement noir, parce qu'elle portait le deuil de Proserpine perdue ; elle avait une tête de cheval et une crinière, pour rappeler que Neptune, métamorphosé en cheval, l'avait surprise et violée ; autour de sa tête s'ajustaient un dragon et divers monstres. D'une main elle tenait un dauphin, de l'autre une colombe. Cette symbolique grossière avait dû peu séduire un artiste, et Onatas n'avait consenti qu'à condition d'être largement payé à entreprendre une œuvre aussi barbare, souvenir d'un simulacre brûlé. La copie était nécessairement peu fidèle, et les habitants de Phigalie s'en irritaient : Onatas leur répondit que Cérès lui était apparue et qu'il l'avait sculptée telle qu'elle s'était montrée.

D'autres Arcadiens, les habitants de Phénée, avaient consacré à Olympie un *Mercure*, exécuté par Onatas ; le dieu avait un casque, une chlamyde et une tunique, et il portait un bélier sous son bras. C'est un ancien type du Mercure Criophore, qui s'est transformé avec les siècles, et qu'on a assimilé plus tard au Bon Pasteur des premières peintures chrétiennes.

Onatas fit aussi pour la ville de Pergame un *Apollon* en bronze, de proportion colossale ; on admirait l'art avec lequel le colosse était fondu et monté. Cette statue a été célébrée par une épigramme d'Antipater (*Anthol. Palat.*, IX, 238), et le poëte parle d'une statue d'Ilithye qui était à côté du dieu. En effet, sur un médaillon de Marc-Aurèle frappé à Pergame, on voit Apollon tenant l'arc de sa main gauche, un petit cerf sur sa main droite ; auprès de lui on distingue une figure de femme.

A leur tour les habitants de Thasos voulurent consacrer à Olympie une statue d'*Hercule* et s'adressèrent à Onatas : le dieu avait quinze pieds de haut ; sa main droite tenait une massue, sa main gauche un arc.

Non-seulement Onatas fit des dieux : ses œuvres les plus considérables furent des compositions plus vastes, des groupes, des suites de figures destinées à orner les sanctuaires d'Olympie et de Delphes. Hiéron de Syracuse, voulant immortaliser ses victoires, commanda un *quadrige* à Onatas ; les quatre chevaux, le char et la statue placée sur le char étaient en bronze ; Hiéron mourut sur ces entrefaites, et son dernier vœu fut accompli par son fils Dinomène. On y joignit, pour rappeler d'autres victoires de Hiéron, deux chevaux de course montés par des enfants, qui étaient placés à droite et à gauche du quadrige ; ils étaient l'œuvre de Calamis. Un voyageur ancien nous a conservé l'inscription gravée sur le piédestal :

« *Jupiter Olympien, Hiéron, vainqueur dans tes augustes jeux, une*
« *fois par son quadrige, deux fois par ses chevaux de course, t'offre ce*
« *présent : Dinomène de Syracuse le consacre en souvenir de son père.* »

Sur une autre face du piédestal :

« *Onatas, fils de Micon, dont l'île d'Égine est la demeure, a exécuté*
« *cette œuvre.* »

A Delphes, on voyait une série de statues, des combattants à pied et à cheval, consacrée par les Tarentins, pour immortaliser leur victoire sur les Peucétiens, barbares qui harcelaient leur territoire. Au milieu des combattants, Onatas avait représenté Opis, roi des Yapiges, et allié des Peucétiens, renversé et semblable à un mort : les frontons du temple d'Égine nous enseignent combien cette pose était familière aux artistes éginètes et avec quel bonheur ils en variaient les motifs. Auprès d'Opis se tenaient Taras, qui avait donné son nom à la ville de Tarente, Phalanthe, chef de la colonie lacédémonienne. D'autres guerriers complétaient le tableau.

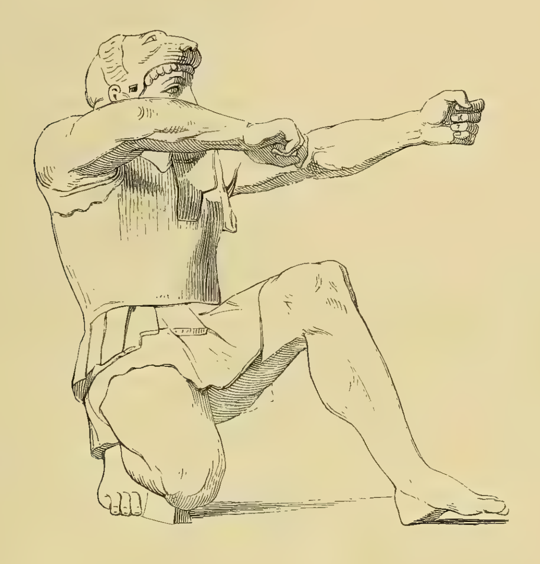
L'offrande des Achéens à Olympie était du même genre. Ils avaient voulu qu'Onatas représentât simplement une scène héroïque, tirée d'Homère, la réunion des chefs achéens provoqués par Hector et tirant au sort le droit de se mesurer contre lui. Ils étaient neuf, armés de lances et de boucliers. Nestor, en face d'eux, placé sur une base séparée, tenait le casque où chaque guerrier avait jeté, non pas son nom, mais sa marque distinctive. Au temps de Pausanias, un des neuf guerriers manquait : c'était Ulysse, que Néron avait emporté à Rome. Le seul nom d'Agamemnon était gravé au-dessous de la statue. Quant à Idoménée, on le reconnaissait au coq figuré sur son bouclier.

Comment Onatas avait-il traduit en sculpture les héros d'Homère? Quel était son style, ou plutôt quel était ce style si particulier, si propre à l'école locale, que les Grecs eux-mêmes appelaient le *style éginétique?* C'est ce que nous apprennent les sculptures qui ornent aujourd'hui le musée de Munich et dont la découverte a ému jadis l'Europe savante.

Ce fut au mois de mai 1811 que Cockerell, Stackelberg, Brönsted, de Haller, et d'autres compagnons moins célèbres s'établirent à Égine pour étudier le temple dorique qui y est resté debout : en remuant les pierres entassées devant une des façades, ils aperçurent un fragment de sculpture qui sortait de terre. On appela des ouvriers, on remua le sol, et l'on retrouva les figures qui étaient jadis placées sur les frontons, avant qu'un tremblement de terre ou le zèle des chrétiens les précipitât de leur cadre grandiose. Ces statues apportées à Rome, achetées par le prince Louis de Bavière pour dix mille sequins, dit-on, restaurées par

Thorwaldsen, ou, sous sa direction, par Joseph Franzoni et Louis Kaufmann, sont aujourd'hui une des richesses de la Glyptothèque de Munich.

On a pu reconstituer cinq figures du fronton oriental, dix du fronton occidental. A ces quinze morceaux s'ajoutent deux femmes, les *Heures*, qui se tenaient sur la pointe du fronton, à droite et à gauche de l'acrotère, et deux *griffons*, qui décoraient les deux angles.



HERCULE TIRANT DE L'ARC.

Sur chaque façade, le sujet traité par les artistes était un combat homérique; Minerve était au milieu des combattants, plus grande qu'eux, selon les descriptions d'Homère et selon les idées grecques sur la divinité. Les fils et petit-fils d'Éaque, roi d'Égine, étaient les héros du drame; *Télamon*, son fils, aidait Hercule à prendre Troie, pour punir Laomédon; *Ajax* et *Teucer*, ses petits-fils, défendaient contre les Troyens un guerrier mourant, Patrocle sans doute ou Achille, que Minerve protégeait.

Le fronton oriental, qui couronnait la façade et l'entrée principale du temple, avait été décoré par les artistes les plus habiles, car

les figures qui le remplissaient sont supérieures à celles de la façade opposée : malheureusement on n'a retrouvé que *cinq* statues. Celle qui est d'abord reconnaissable, c'est *Hercule*, la peau de lion sur la tête et tirant de l'arc. Il n'y a de restaurés que la main et la jambe gauches, la main et l'avant-bras droits. La pose est celle d'un homme accroupi, la jambe ramenée sous lui avec une élasticité et une vigueur de pression d'une merveilleuse justesse; les chairs, comprimées par le jeu des muscles, semblent rentrer les unes dans les autres. Tandis que cette jambe supporte tout le poids du corps, l'autre, étendue, sert de contre-poids et maintient l'équilibre. Les bras sont d'un beau mouvement, quoique les restaurateurs en aient affaibli la hardiesse par des mains qui auraient dû être exprimées plus rudement. Le sentiment des avant-bras et du bras gauche est une roideur énergique, une force de contraction qui laisse deviner le point d'appui, c'est-à-dire la corde de l'arc sur laquelle se porte la tension des bras. Un harnais de cuir s'ajuste au corps, en laissant passer la tunique, qui est rabattue aux entournures : on remarque même un pli délicat, détail vrai, qui amortit le contact du cuir sous les bras. Dans le dos et sur la hanche gauche, des trous indiquent le point d'attache d'un carquois en bronze et des cordons qui le maintenaient. La cuirasse est épaisse et simple de plan, le cuir ne permettant pas aux formes de s'accuser.

La tête est belle et bien supérieure aux têtes de l'autre fronton. Le casque et la gueule ouverte du lion encadrent noblement le visage; les proportions sont bonnes, le sourire traditionnel à peine marqué, le menton fin, les joues bien modelées, les lèvres saillantes, bordées, sérieuses malgré le sourire; les yeux, il est vrai, sont traités sans intention et restent dénués d'expression. Les épaules et les reins sont larges, puissants, et contribuent, avec la fermeté et l'élasticité de l'ensemble, à faire sentir l'archer qui épuise son carquois et lance au loin ses traits toujours mortels.

Télamon est la figure la plus importante du fronton après Hercule : il est encore plus beau peut-être, puisqu'il est complétement nu. On remarquera cependant son casque, conforme aux descriptions d'Homère, terminé par une languette de métal qui protége le nez. Le torse, le haut des bras et le haut des jambes sont intacts : le reste a été restauré. Mais on n'en sent pas moins le combattant, solidement campé sur ses jambes, prêt à frapper, ramenant en arrière le bras qui est armé, portant en avant son bouclier. L'aspect est d'une vérité grandiose et héroïque : c'est le guerrier de l'épopée dans la mêlée, type sur lequel nous reviendrons tout à l'heure, et qui fut répété avec une variété qui ne dépendait que de l'exécution.



MINERVE DU FRONTON D'ÉGYPTE.

Laomédon est blessé, il s'appuie sur le sol et va mordre la poussière. Le torse est retourné par une flexion savante qui accuse le jeu des côtes et des muscles, qui l'accuse avec dureté, car nous sommes loin encore de l'*Ilissus* qui décorera le fronton du Parthénon. Le bras gauche est passé dans l'anse du bouclier; le casque est semblable au casque de Télamon, mais la mentonnière est brisée. La bouche ouverte laisse compter les dents et leurs divisions; la barbe est fine, ondoyante, en forme de coin.

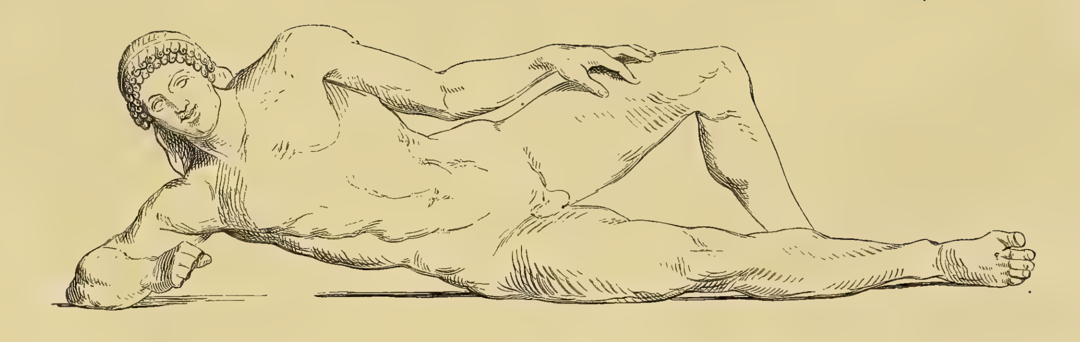
Nous essayerons plus loin de saisir le caractère de ces sculptures : il ne s'agit ici que de les décrire rapidement. On ne sait quel nom donner à la figure qui se baisse pour ramasser un blessé. Elle est penchée en avant, et semble tomber, tant le mouvement est saisissant. Il est vrai que les deux bras sont modernes, mais leurs attaches et les deltoïdes sont antiques et ont donné les indications nécessaires. Les épaules sont largement nouées, et leur profil, avec tous les contours du dos, sont d'une grande beauté. Une petite calotte de cuir est fixée par une tresse de cheveux derrière la tête, et des boucles frisées s'ajustent autour du front avec tant de régularité, qu'on dirait des cheveux postiches, comme sur les sculptures assyriennes.

Le blessé tombé à la renverse sur son bouclier, à la façon spartiate, a été restauré dans beaucoup de parties : il n'y a guère d'antique que le torse, le haut des jambes et des bras.

On verra dans l'ouvrage intitulé : *Expédition scientifique de Morée*, le dessin de ces statues et divers fragments dont les restaurateurs n'ont point tiré parti, un bras gauche avec son bouclier, un casque avec des traces d'ornements peints, le bras d'un tireur de flèche, une aigrette de casque, etc., etc. Le morceau le plus important est une tête de Minerve, avec des trous pour ajuster des cheveux en métal, et des traces de couleur blanche sur son casque.

Le fronton occidental représente Ajax, le petit-fils d'Éaque, si cher aux Éginètes, sauvant le corps de Patrocle.

Au milieu de la composition, Minerve debout préside au combat des Troyens qui sont à sa gauche, et des Grecs qui sont à sa droite. Placée sous la pointe du fronton, elle est d'une taille plus élevée que les mortels. Quoiqu'elle se présente de face, ses jambes sont de profil, ce qui lui donne une attitude roide et empruntée. Les plis de la draperie sont pauvres et collants, mais d'un beau caractère, à cause de leur simplicité. La grande bande qui pend entre les deux jambes est conforme à la tradition : la Minerve de Dresde nous apprend comment elle était parfois brodée. Les jambes, le cou, les épaules sont d'un homme : on dirait que l'artiste ne s'est pas préoccupé de la différence du sexe. Ce qui fait recon-



PATROCLE,

Figure du fronton d'Égine.

naître la déesse, c'est le costume, ce sont des cheveux ondés sur le front et moins frisés que ceux des hommes, une certaine intention de grâce dans le galbe lourd et viril du visage, les deux seins plaqués sur une poitrine robuste et s'accusant sous l'épaisse égide. Cette statue est d'un grand caractère, mais c'est la plus imparfaite des deux frontons.

Le casque est percé de petits trous qui ont dû recevoir des ornements de bronze, de même que les oreilles sont percées. L'égide était ornée d'écailles *peintes*, et des fils de fer restés au bord servaient à attacher les serpents. Les courroies des sandales étaient marquées par la peinture; on a remarqué des traces de bleu sur le casque, de rouge au bord des vêtements.

Du côté des Grecs, *Patrocle* tombe blessé, en s'appuyant sur le sol; son casque, rejeté en arrière, laisse échapper son épaisse chevelure aux boucles soigneusement frisées; ses lèvres conservent le sourire que les sculpteurs éginètes donnent à tous leur héros, même furieux, même mourants.

Ajax s'avance pour couvrir Patrocle de son bouclier : son bras droit levé darde la lance afin d'atteindre le Troyen qui se baisse pour saisir le blessé. Cette figure peut être comparée à celle de Télamon; c'est la même pose, la même énergie, la même action, mais le mérite de l'interprétation anatomique est bien inférieur. La saillie du thorax fait un arc trop prononcé, les divers plans du ventre et des fausses côtes sont trop durs, trop symétriques, par compartiments trop réguliers. Il n'y a point la largeur, la grande simplicité, les plans tranquilles et majestueux du Télamon. Rien ne peut mieux faire sentir l'infériorité des artistes qui ont exécuté le fronton occidental, c'est-à-dire le fronton qui formait le derrière du temple.

Derrière Ajax est *Teucer*, son frère l'archer, posé comme Hercule, un genou en terre et tirant de l'arc. Sa pose est charmante, trop charmante, car les bras sont modernes et arrondis avec une grâce qui ne peut tromper.

Derrière lui, le second *Ajax*, fils d'Oïlée, se penche en avant, la lance en arrêt; et sous l'angle du fronton un *Grec* étendu s'arrache de la poitrine une des flèches lancées par les Troyens : il va mourir, mais le sourire est toujours sur ses lèvres.

De l'autre côté de Minerve sont les Troyens : *Hector*, court de proportions, couvert de son bouclier; *Pâris*, à genoux, bandant son arc, et coiffé du bonnet phrygien. Sur son justaucorps épais, collant, on a observé des restes de peintures, des raies rouges figurant des écailles. *Énée* venait ensuite, penché en avant, sous la pente du fronton, le bras levé par un mouvement vif et presque féroce, comme s'il allait clouer son ennemi à

terre. Enfin un *Troyen*, blessé par une flèche de Teucer, se soulève sur le bras droit et porte la main gauche à sa cuisse traversée.

La décoration de chaque façade était complétée par les statues des *Heures* ou des *Saisons*, placées à droite de l'acrotère et par des griffons. Les mains des Heures sont restaurées, et l'artiste moderne, s'inspirant de monuments du même genre, leur a fait tenir une fleur de grenadier. Les griffons, la patte levée, avec des ailes de style archaïque, sont d'un caractère admirable et saisissant.

Après la description sommaire du sujet des frontons, il importe d'analyser les caractères et le mérite de ces sculptures.

Ce qu'on remarque d'abord, c'est que leur type est identique; que, non-seulement elles sont semblables par leur principe et par leur exécution, mais qu'il n'y a entre elles aucune différence de nature, de proportions, de formes : c'est le même homme qui frappe, qui meurt, qui brandit sa lance, qui s'agenouille, qui tire de l'arc. A peine si les sexes sont distincts, à plus forte raison les individus. Le type domine tout : les attitudes, le costume font la variété.

La tête est insignifiante, sans expression; les yeux sont plats et bordés, les sourcils sans profondeur, les lèvres étroites, bridées, souriantes, la barbe en coin, avec une arête, faisant une masse, les pommettes saillantes, le menton pointu s'il n'y a point de barbe, les cheveux bouclés autour du front, avec une symétrie que le combat et la mort même ne troublent pas.

Les épaules sont très-larges, rondes sur le tournant, nourries et pleines d'un robuste ressort; les deltoïdes sont proéminents et renflés, le dos très-simple, l'omoplate indiquée par un léger mouvement.

La poitrine est bombée, comme si le souffle la tendait constamment; les muscles pectoraux forment une seule masse, un seul plan avec les clavicules. La saillie du thorax est un signe athlétique, un modèle de force, modèle rare dans la nature, mais qui saisit toujours l'artiste quand il se présente : or, il se présentait souvent dans les jeux publics et les palestres de la Grèce.

Le ventre est plat, très-fin; vu de profil, il n'a pas d'épaisseur avec les vertèbres lombaires. Les divisions entre le ventre et le thorax sont régulières, géométriques, à plans simples, ce qui fut toujours le grand principe des écoles grecques. Au siècle suivant, la souplesse et la délicatesse du ventre sont poussées bien plus loin dans la statue du Thésée au Parthénon, par exemple.

Les hanches sont fines, et comme les cuisses sont très-fortes, il en résulte que la statue est plus large des cuisses que du bassin. Les hanches fines sont une condition de légèreté, d'équilibre: elles annoncent le cou-

reur, le lutteur adroit et plein de ressources. En vertu du même principe, les fesses sont saillantes, pointues, petites; c'est bien là ce qu'Aristophane, dans sa comédie des *Nueés*, promet au jeune homme sage, comme trait distinctif de tempérance et comme fruit d'une gymnastique salutaire. L'épaisseur de cette partie du corps est grande, du devant au derrière; les cuisses, d'abord massées vers leurs attaches, deviennent plus minces et diminuent rapidement vers le genou, de sorte que la jambe paraît aller finir en pointe au talon. L'intérieur des cuisses est tenu simple, comme le parti général de la figure : ce sont de grands plans qui tournent par de larges méplats et des pans carrés : rien n'est plus propre à l'impression de vigueur et de précision dans les formes et dans les contours.

Le genou est osseux, bien nettoyé, comme toutes les articulations, mais nettoyé sans maigreur. Le tibia forme une arête saillante et bombée au milieu, marque des natures fortes, car l'arc donne plus d'appui et d'élasticité que la ligne droite. La saillie de l'os produit la rentrée des muscles entre le tendon d'Achille et les jumeaux, d'où résulte un nouveau développement musculaire à la base du corps.

Quant aux mains et aux pieds, ils sont traités avec cette naïveté un peu maladroite, qui caractérise toutes les écoles primitives.

Si, après avoir analysé les détails de chaque figure, on se recule pour considérer l'ensemble, l'ensemble est extrêmement satisfaisant, l'aspect est vrai. Voilà une nature athlétique et héroïque, c'est-à-dire la réunion de la force et de la légèreté, de la solidité et de la souplesse, de tout ce qui est nécessaire pour la lutte et pour le combat! Voilà un corps bien fait, endurci, propre à supporter toutes les fatigues, agréable à voir dans le stade, maître de ses mouvements, contenant sa vigueur, en cachant toujours plus qu'il n'en déploie! Voilà une nature homérique, simple, grandiose, sans fausse élégance, mais avec cette grâce antique que donne la force sûre d'elle-même. Les formes sont vraies, la silhouette est irréprochable, le type est beau, vraiment sculptural : autour de ce type ont tourné, et les œuvres plus anciennes que les frontons d'Égine, et les chefs-d'œuvre des siècles postérieurs. Les Éginètes ont pris le modèle humain par un côté moins idéal, plus trivial, telle est la principale différence : ils ont copié l'homme nu au bord de la mer, ou sur le sable du gymnase, se croyant à l'abri du regard, s'exerçant sans prétention et sans contrainte, sans se douter qu'il est observé et qu'il peut être admiré; ils ont aussi simplifié l'enveloppe des formes, les tissus de l'épiderme, et supposé le corps plus simple, plus tendu, plus grossier, comme s'il était revêtu d'un maillot transparent. Les muscles et les contours se voient encore, mais on supprime les veines, la fine souplesse de la peau, les

complications délicates, les jeux et le chatoyement de la chair, la couleur, cette couleur que le ciseau de Phidias saura si bien faire jaillir. L'école d'Égine procède de l'abstraction bien plus que de l'idéal : elle simplifie plus qu'elle n'imagine et ne crée.

Était-ce aveuglement? Non, certes, c'était système; car les sculpteurs d'Égine étaient très-forts en anatomie : ils se sont servis du modèle; ils ont jeté çà et là quelques veines, sur les bras, par exemple, pour obtenir de la variété. Mais ce qu'ils cherchent, c'est l'ensemble et non le détail, c'est l'aspect simple, l'unité d'impression; ils préfèrent la silhouette et la beauté des contours au travail intérieur et à la ciselure de l'épiderme. Simplifier est le plus sûr principe de l'art, la condition du progrès, peut-être de la perfection. Mais ce n'est pas le principe idéal de l'école attique. Il n'y a rien d'idéal dans les sculptures d'Égine; quelles que soient les simplifications, on n'y voit rien d'idéal, rien de supérieur à la nature, aucune beauté composée par l'imagination avec les éléments dispersés des beautés partielles. Tout est vrai, matériellement vrai; l'athlète a été saisi au vif : aujourd'hui encore, on peut rencontrer des types analogues chez les races fortes et belles, tandis qu'on ne rencontrera jamais de corps qui ressemble au *Thésée* de Phidias ou à la *Minerve assise* d'Endœus, qui sont des créations idéales. On peut dire que les Éginètes *généralisent*, ils n'idéalisent pas; ils concentrent sur un type unique et général les qualités des natures fortes et alertes, rapides à la course, lestes dans les exercices du gymnase, vigoureuses dans les combats; mais ils constituent une école *réaliste*, éprise surtout de la vérité, et représentant par excellence l'esprit dorien, la tradition des écoles doriennes.

J'irai plus loin, et, pour montrer combien j'apprécie les qualités solides, précises, et pour ainsi dire géométriques des Éginètes, j'avouerai qu'elles font paraître plus molles, plus incertaines, les grandes et idéales figures du Parthénon. Quoique Dorien d'éducation, Phidias est Ionien de naissance et de génie; il a besoin d'idéal, de fantaisie, de couleur. Égine possède le mouvement précis, exact, mathématique, la construction au compas, les lois d'équilibre, l'harmonie des parties nécessaire à la statique du corps; Athènes cherche la vie dans la forme, la surface, l'enveloppe extérieure du corps. Si une faute de construction doit produire un effet heureux et crée une beauté de contour, les sculpteurs athéniens ne la craignent pas, ils la cherchent : ainsi les jambes de l'Ilissus sont trop courtes pour le torse, ainsi les flancs du Thésée sont trop creux, et là souplesse rayonnante de l'épiderme est bien loin de cette tenue roide, militaire, des Éginètes, où l'étude des muscles et des contours l'emporte sur toutes les autres considérations.

On ne peut dire, toutefois, que les proportions soient déjà parfaites dans cette école. La tête est un peu forte pour le corps, les épaules sont trop larges pour le torse, le torse est court par rapport aux jambes, et les cuisses à leur tour ne sont pas en harmonie avec la longueur totale du corps : les figures assises, par un entraînement facile à expliquer, sont plus longues qu'il ne convient. Cependant, si les Éginètes aiment les formes trapues et ramassées, parce qu'elles expriment la force, ils ont déjà le souci des proportions, ils cherchent ce principe qui sera le principal mérite des sculptures doriennes. Plus tard Polyclète a son type, son modèle idéal de proportions, son *canon,* comme il l'appelait lui-même; Lysippe a eu le sien également, tandis que les sculpteurs d'Athènes n'ont jamais consenti à s'enfermer dans une loi écrite qui ressemblait à un moule. Avec les proportions, les Éginètes veulent le mouvement, la vérité matérielle, la vie réelle, prise sur le vif, dans la rue, dans le gymnase, sur l'arène. Les mouvements sont roides mais mesurés, anguleux mais précis, comme s'ils étaient cadencés par le commandement du maître de gymnastique et par les sons de la flûte. L'audace se mêle à la naïveté, et cette naïveté provient de l'absence de détails : quand les détails ne donnent pas aux mouvements toute leur finesse, les plans sont carrés, la figure tout d'une pièce, la pose elle-même paraît un peu plus pesante et comme clouée à terre. Mais, en même temps, quelle violence de mouvement et quelle sûreté! quelle manière hardie de surprendre la vie! Ces guerriers qui s'avancent pour frapper et semblent déjà clouer à terre leurs ennemis, ces blessés qui vont tomber, qui tombent et ne sont pas étendus encore, comme ils sont bien suspendus dans leur chute!

Aussi faut-il reconnaître à Égine la science du nu, une science positive, qui procède de l'anatomie, qui a serré de près le modèle, l'a simplifié, s'est attachée à l'ensemble en négligeant le détail, a cherché un type général sans se préoccuper des caractères particuliers, principe solide, réaliste, infaillible, qui conduit l'art à sa perfection. Au contraire, l'art attique aime la convention, travaille d'inspiration, crée dans le domaine idéal, s'inspire des idées religieuses, d'un besoin insatiable de grâce, de variété, de richesse, et annonce, dès ses débuts, ce souffle divin qui nous donnera Phidias, puis Praxitèle. Si l'on compare les figures drapées, la Minerve d'Égine et les Heures, à celles d'Athènes, quelle différence, quelle grossièreté maladroite, quelle roideur en face de quelle élégance! quelle pauvreté d'ajustement en face de quelle abondance! Mettons en présence une belle Ionienne aux vêtements asiatiques et un athlète couvert encore de la sueur de la palestre, et nous aurons l'emblème des deux écoles à l'époque archaïque.

Quelle est l'époque exacte à laquelle les frontons d'Égine doivent être rapportés? Sont-ils antérieurs, sont-ils postérieurs aux guerres médiques? Il est difficile de se prononcer, parce que nous savons que les Éginètes s'attachaient étroitement à la tradition, et qu'ils ont maintenu un certain style, même quand les progrès du reste de la Grèce le faisaient paraître suranné. Tout ce qu'on peut dire, quand les éléments de la certitude échappent, c'est qu'à tous les points de vue les figures du temple d'Égine sont plus anciennes que les métopes du Parthénon et la frise du Théséion, et l'on sent près d'un demi-siècle de distance, si l'œil est seul juge entre ces diverses séries de sculptures.

Un autre problème non moins difficile à résoudre est celui-ci : « Qu'est-ce que le *style éginétique?* » Assurément on voit nettement quel est le style des statues du temple d'Égine. Mais leur style est celui des écoles doriennes; leur type est celui de la Grèce entière; on le trouve avant les Éginètes, autour d'eux, après eux; ils l'ont perfectionné pour leur compte, ils ne l'ont point créé. S'ils ont tenu un instant la tête des écoles doriennes, Argos a régné à son tour avec Polyclète, Sicyone avec Lysippe. Les sculpteurs d'Égine ont-ils donc représenté plus vivement l'étude du nu et les tendances réalistes? Ou bien ont-ils été reconnus pour chefs parce qu'ils étaient en face d'Athènes, et que, dans ce petit coin du monde grec, à quatre lieues de distance, le principe dorien et le principe ionien se sont trouvés en présence, rehaussés encore par l'hostilité politique des deux peuples? C'est vers cette dernière solution que je penche, et c'est pour cela sans doute qu'on disait le *style éginétique*, quand on aurait pu dire le *style dorien*. Les Doriens s'absorbent dans Égine, qu'ils choisissent pour champion pour l'opposer à Athènes, de même qu'Athènes absorbe et représente elle-même les Ioniens. Il faut ajouter que les Éginètes se sont attachés plus longtemps à leur vieux style; qu'une petite île, justement fière de sa civilisation, a gardé avec plus de ténacité l'esprit local, inséparable du patriotisme; que ce peuple a été dispersé au moment où l'ère de la perfection s'ouvrait pour l'art, qu'il n'a produit que pendant la période archaïque : de sorte que plus tard les Grecs, ne trouvant d'eux que des œuvres d'ancien style, mais nombreuses, belles, recherchées, les ont regardés comme les principaux représentants du style de l'ancien temps.

BEULÉ.

LA GRAVURE AU SALON DE 1864



Les justes réclamations dont la *Gazette des Beaux-Arts* s'était faite l'écho, en 1861, à propos de l'aménagement des gravures et des lithographies, avaient été prises en considération. Au Salon de 1863, on consacra à celles-ci plusieurs salles, assez mal éclairées, il est vrai, mais après tout spécialement réservées. A ce Salon-ci, l'administration a de nouveau accroché les cadres tout le long de ce couloir de dégagement qui est parallèle aux salles de peinture et qui longe le jardin.

Les plaintes des artistes sont unanimes; l'étonnement de la portion du public dont l'opinion compte est complet. Chacun se demande pourquoi faire appel à des hommes de talent et de conviction, si l'on ne veut témoigner à leurs œuvres qu'une banale indifférence. Est-ce là un moyen d'obtenir à l'avenir des expositions intéressantes? Ne vaudrait-il pas mieux déclarer que l'on ne juge dignes d'être présentées avec révérence à la foule que la peinture et la sculpture, et que le burin est désormais consigné? Pour nous, nous sommes surpris de tant d'inconséquences. Alors que la Chalcographie consacre des sommes importantes à la reproduction des chefs-d'œuvre du Louvre, nous regrettons qu'elle laisse exposer, sans réclamer, ces reproductions dans les conditions les plus défavorables de classement, d'éclairage. C'est porter un dernier coup à un art déjà si profondément atteint par la photographie. Trois salles

entières, en revanche, ont été consacrées aux « œuvres non admises aux récompenses! »

Et que l'on ne croie pas que les employés chargés du classement définitif dans l'espace désigné par l'administration supérieure aient pris leur tâche au sérieux et racheté par le soin l'erreur du principe! Un des aquafortistes les plus considérables de l'école anglaise, M. Seymour Haden, envoie deux cadres : on place l'un à dix mètres de l'autre, dans une travée différente et sous un numéro qui ne se rapporte point à celui du livret! Ici, c'est une gravure sur bois de M. Joseph Burn Smeeton, de Londres, qui est égarée au milieu des lithographies! Là, c'est une aquarelle de M. Herts que l'on accroche au milieu des gravures, pour l'avoir prise peut-être au premier coup d'œil pour une chromolithographie! M. A. Appian, sur deux eaux-fortes présentées, en a une de refusée, et c'est précisément celle-là que l'on expose!... Nous nous arrêtons, car il est pénible de constater de telles légèretés au milieu d'une Exposition officielle.

La fonction du classement, si délicate et si fatigante, est déléguée aux conservateurs-adjoints des collections du Louvre.

Peut-être serait-il préférable, car l'administration est toujours irresponsable dans une certaine mesure, qu'en nommant le jury d'admission les artistes nommassent aussi leur jury de classement. Cela se fait ainsi en Belgique, et, autant que nous avons pu en juger l'an dernier à l'Exposition de Bruxelles, cela fonctionne très-facilement et très-bien. La distribution des médailles de cette année a dû démontrer aux artistes tout ce qu'ils gagnent à faire eux-mêmes leurs affaires. Une visite dans les salles de la *Société française de Photographie* montrerait avec la dernière évidence aux graveurs, aux lithographes et aux architectes tout ce qu'ils auraient à gagner à se constituer en société indépendante et à s'isoler ainsi complétement de toute direction administrative.

Cette idée d'association que nous indiquons au passage appartient trop encore aux formes sociales de l'avenir, pour que nous insistions en ce moment. Nous sommes, du reste, en présence d'un immense progrès : les artistes sont admis et jugés par leurs pairs.

Cette situation nouvelle nous console et nous met à l'aise. Que pouvions-nous attendre autrefois de nos doléances? N'allaient-elles point se briser, quelque justes qu'elles fussent, contre l'inébranlable *non possumus* d'un corps gardien séculaire d'une doctrine consacrée et par cela même peu indulgent aux tentatives de la jeunesse? Aujourd'hui, au contraire, un jury issu, à peu de chose près, du suffrage universel, n'appelle-t-il point la libre discussion?

La section de gravure et de lithographie a été relativement plus

sévère que les autres. Nous regrettons vivement que tous les artistes « non admis au concours des récompenses » n'aient point eu, comme MM. Jules Michelin et Charles Pierre, le courage d'exposer leurs œuvres dans les salles qui leur ont été réservées. Après l'épreuve, la contre-épreuve. Telle est la volonté sage et libérale de l'Empereur. Mais rien n'est plus rare en France que le courage civil. Nous n'avons donc pas l'envie de plaider la cause de gens qui ont déserté, mais nous avons le devoir de rappeler au jury de l'an prochain, qu'il exerce avant tout une mission de confraternité et que moins les exclusions sont nombreuses, plus elles deviennent douloureuses pour les artistes et préjudiciables à leurs intérêts.

Le refus de certaines eaux-fortes soulève, du reste, une autre question que celle du danger inhérent à l'institution de tout jury d'admission[1], jury dont le danger serait au moins atténué s'il était accompagné d'un jury de classement. Ce refus fait toucher du doigt, particulièrement pour la gravure, les entraves que l'article 2 du règlement apporte, en certains cas, à la libre manifestation de l'art. Cet article 2 est ainsi conçu : « Les artistes ne pourront envoyer à l'Exposition que *deux* ouvrages de chacun des six genres désignés. » Pour les graveurs à l'eau-forte surtout, n'est-il point évident que, dans certaines circonstances, c'est les expulser préventivement du Salon? Qu'un artiste se soit promené dans une ville; vivement touché de l'aspect de certaines rues, de certaines maisons, il les a croquées au plus vite et presque sous la pioche de l'édilité. En formant son album, il n'a point entendu graver des planches destinées à l'ornement du mur, mais seulement faire un ouvrage d'ensemble, donnant la physionomie de toute une ville, et la montrant successivement gaie, mélancolique, ruinée ou pimpante. Deux de ces planches, extraites de sa publication, n'ont pas une signification plus arrêtée, plus définitive, que deux chapitres détachés au hasard d'une étude historique sur cette ville. Mais l'article 2 du règlement est là et si l'artiste, naïf provincial, ignorant qu'il est avec les règlements des accommodements, a envoyé deux des planches de son ouvrage, le pauvre garçon court grand risque de ne point être « admis au concours des récompenses. »

Nous insistons sur ce fait parce que l'administration elle-même, sentant combien la mesure pouvait froisser des intérêts sérieux, a permis à des artistes de faire imprimer plusieurs planches sur une même feuille, ou même d'exposer plusieurs dessins juxtaposés et se rapportant à un

1. Est-il besoin de dire que dans cette Revue de libre et loyale discussion, chacun conserve la responsabilité personnelle de ses jugements et de ses vues ?

même sujet. La *Gazette* se fait un devoir de publier ces faveurs auxquelles elle applaudit, puisqu'elles semblent faire pressentir l'abandon de l'article, mais à la condition expresse que le règlement du prochain Salon fera connaître à tous les artistes la limite entière de leurs droits. On ne saurait d'ailleurs prendre au sérieux comme des tableaux d'histoire des eaux-fortes, filles légères de l'imagination des peintres.

Les médailles ont été connues presque aussitôt l'ouverture du Salon. Des étiquettes — sur fond d'or pour les tableaux, sur papier gris pour les gravures — ont désigné dès les premiers jours au public les œuvres des lauréats. C'est là, pensons-nous, une excellente mesure. Dans l'espèce, ces étiquettes indiquent aux rares visiteurs égarés dans ce couloir, tranquille asile des nuages de poussière soulevés dans le jardin par les promeneurs, que les œuvres qui le tapissent sont assez sérieuses pour mériter des prix d'une valeur réelle de quatre cents francs, et qu'enfin dans cette suite de bordures dorées ces taches noires ou grises dévorées par la lumière ou troublées par les reflets, représentent des gravures ou des lithographies, des eaux-fortes ou des bois.

Huit médailles avaient été mises à la disposition de la section de gravure et de lithographie. Abondance de biens peut nuire parfois, car cette section s'est crue obligée de les décerner toutes. Une de ces médailles, celle de M. Achille Gilbert, élève de M. Belloc, a soulevé des critiques fondées. La lithographie était, cette année, généralement faible, et la *Vierge au Lézard*, de M. A. Gilbert, d'après le Titien, n'avait assurément aucune qualité qui pût lui mériter une distinction aussi importante. L'aspect de cet envoi est lourd, le dessin s'y montre incertain et insuffisant; ce n'est point devant un maître comme le Titien qu'on doit se contenter d'un à peu près, escamoter les airs de tête et le rendu à la fois si ferme et si souple des extrémités. — M. Sudre, qui a envoyé une étude ovale très-savante, mais bien froide, d'après la tête et le buste de la *Muse de la Musique* dans le portrait de Chérubini par M. Ingres, était naturellement hors de concours. M. Pirodon avait exposé une grande pierre décorative d'après des *Chiens* de M. Jadin et un *Samson massacrant les Philistins*, dans lequel le travail est trop éparpillé, d'après le Decamps du cabinet de M. Fould; M. Milster, de Berlin, *le Carnaval de Venise*, d'après Charles Becker, lithographie d'un aspect énergique, mais d'un noir trop égal par place et qui est trop molle dans d'autres parties; M. Bellanger, un portrait de M. A. Cabanel, modelé avec soin, mais rappelant les langueurs de la peinture de M. Hébert; enfin, M. Émile Vernier, une *Chasse au faisan*, d'après M. A. de Balleroy, et une *Noce en Alsace*, d'après le tableau de M. Brion, acquis l'an dernier par la *Société*

des Amis des Arts, de Douai. Cette pierre, qui appartient également à cette *Société*, est finement colorée et grassement exécutée; mais en constatant ces qualités, qui ne sont pas communes, nous croyons bon de recommander à M. Vernier de ne s'en point tenir à l'effet général et de soigner de plus près les détails et les types. Nous n'avons plus guère à citer que les deux *Portraits* par H. Loire, et le *Lac* de M. J. Laurens, d'après le beau tableau de Decamps qui est chez M. Moreau fils; le crayon de M. J. Laurens sera sans reproche le jour où il sacrifiera un peu moins à la coquetterie du velouté. Qui nous traduira désormais les Decamps comme Eugène Le Roux?

Le rôle « d'accusateur public » nous est si peu sympathique, que pour quitter au plus vite notre robe d'emprunt, nous voulons dire tout de suite les scrupules que nous a inspirés la médaille décernée à M. Auguste Guillaumot. Nous n'entendons nullement discuter les mérites d'un travailleur patient, modeste et âgé. La gravure d'architecture est une des branches de l'art qui a, comme toute autre, droit à notre déférence [1]. Mais, quoique le catalogue confère à ce genre un chapitre spécial, nous ne saurions lui reconnaître les caractères d'un art particulier. Nous ne saurions surtout accepter que l'on plaçât les travaux des gravures d'architecture au-dessus des œuvres originales des artistes qui reproduisent d'après nature les monuments. Nous le disions un jour ici, à propos de l'œuvre de M. Charles Méryon : « Il faut, sans modifier l'aspect du monument, que l'artiste lui fasse exprimer son sens caché et qu'il lui donne une signification plus large en l'associant à sa propre pensée, qu'il conserve à l'architecture son trait caractéristique et qu'il lui imprime le reflet mélancolique ou expansif de son âme [2]. » Les graveurs d'architecture ne font rien de tout cela. On peut inventer demain un mode de fac-simile pour les dessins, qui rendra leur rôle à peu près, sinon complétement inutile. Ce jour-là, peut-être, les jurys, tiendront à

1. Profitons de notre recherche au Catalogue pour supplier MM. les rédacteurs d'en simplifier à l'avenir la distribution des matières. Pourquoi ne pas faire rentrer les aquarelles, les miniatures, les émaux, les dessins même dans la section générale de peinture, quitte à faire suivre l'énonciation du sujet par la qualification du genre en un seul mot? Pourquoi cette subdivision : *Gravures d'architecture*? Est-ce qu'on ne se sert point comme pour les autres gravures de pointes et de burins? S'il est une subdivision logique, ce serait celles des *Gravures sur bois*, car seulement alors il y a substitution dans la matière à inciser.

2. M. Charles Méryon a envoyé à ce Salon, l'*Arche du Pont Notre-Dame* et la *Pêche aux palmes* (Océanie), nos 37 et 63 de notre catalogue de l'œuvre du Maître. *Gazette* du 15 juin 1863.

honneur de réparer la longue injustice des jurys anciens envers M. Charles Méryon, qui a mêlé dans son œuvre l'originalité et la science, la passion et la patience. Ce jour-là, certainement, on donnera, nous n'en doutons point, le pas sur les plans, coupes et élévations des graveurs d'architecture, à des œuvres comme celles de M. O. de Rochebrune : une *Maison du* XVIe *siècle* dans la rue du Minage, à la Rochelle, et la *Façade orientale du château de Chambord*. Sous la pointe colorée, intelligente, amoureuse du détail, de M. de Rochebrune, la fière et noble construction du Blaisois Pierre Nepveu dit Trinquau, semble palpiter et vivre. Les progrès que nous avons chaque année à constater dans l'œuvre de M. de Rochebrune sont vraiment surprenants. Du premier coup, dans le silence de la province, cet amateur a compris toutes les ressources de l'eau-forte et l'immense avantage qu'un artiste que passionne l'architecture trouve à se mettre en rapports directs avec le public en gravant lui-même ses dessins. Au point de vue des difficultés, il va sans dire que la vue du château de Chambord l'emporte de beaucoup sur la maison de la Rochelle; mais au point de vue du sentiment pur de l'art, nous préférons cette seconde eau-forte, lui trouvant un effet plus piquant, une lumière mieux distribuée, un ciel et un terrain plus simples. Nous n'avons point besoin de rappeler à nos lecteurs que M. Octave de Rochebrune est, à Fontenay-le-Comte, le dévoué et savant collaborateur de M. Benjamin Fillon : l'un écrit, l'autre grave, et de cette collaboration sortent, à de trop longs intervalles, les intéressantes livraisons de cette publication si éminemment nationale, *Poitou et Vendée*.

Les eaux-fortes originales,— genre qui nous intéresse particulièrement parce qu'il est à la portée de tous les peintres,— les eaux-fortes sont nombreuses à ce salon. En tête des plus excellentes, il faut placer celles de M. Seymour Haden, un des paysagistes les mieux doués de l'Angleterre, et, par profession, un des chirurgiens les plus estimés de Londres : l'une est une *Rivière au milieu d'un parc*. Cette rivière tranquille réfléchit vivement le ciel; elle coule entre deux bancs d'un gazon velouté comme un tapis de haute laine; au fond, elle passe au pied d'une futaie de grands arbres dont les sansonnets et les corbeaux effleurent les cimes; rien n'est plus recueilli ni plus doux. L'autre est une *Route traversant une forêt, en Irlande;* les arbres aux troncs élancés et puissants s'espacent et se laissent compter; leurs branches s'étendent presque horizontales et semblent se chercher comme pour des enlacements fraternels : rien n'est plus élégant et plus aristocratique. Au moment où l'École semble s'égarer dans les sentiers faciles de l'à peu près, ces deux eaux-fortes doivent montrer aux artistes français tout ce qu'on peut attendre de l'étude patiente, raisonnée

et loyale d'un procédé. Dans quelques jours, nous publierons ici même un travail d'ensemble sur l'œuvre de M. Seymour-Haden, qui n'est connu en France que de peu d'amateurs. Nous insisterons alors sur les benéfices qu'il recueille de sa façon de sentir la nature et de ses procédés, qui sont moins compliqués qu'on affecte de le dire, et qui, en tous cas, produisent pour l'œil le résultat le plus moelleux et le plus lumineux.

Un seul aquafortiste, M. Maxime Lalanne, semble avoir pressenti qu'on peut allier l'impression de l'ensemble à la précision du rendu. Les autres, tels que MM. Ribot, Léon Jacque, Jongkind, Lançon, de Wismes, Chaigneau, ont les qualités très-personnelles, mais aussi ces tendances un peu brutales qui ont imprimé à la publication de la *Société des aquafortistes* une physionomie si tranchée.

Les médailles accordées à MM. Léopold Flameng et Jules Jacquemart ont été accueillies avec une sympathie universelle. De toutes parts on a su gré au jury d'avoir sans marchander récompensé des artistes jeunes encore, mais dont les œuvres sont pleines du mérite le plus solide. Nous n'éprouvons aucune fausse modestie à louer ici nos collaborateurs si dévoués et si sincères; nos lecteurs les voient chaque jour à l'œuvre en regard de la parole écrite; ce Recueil n'oublie pas tout ce qu'il a dû au concours de leur burin et de leur pointe. M. Léopold Flameng avait choisi dans son œuvre la *Naissance de Vénus*, d'après M. Cabanel, et la *Marguerite à la fontaine*, d'après Ary Scheffer. En renvoyant aux livraisons qui contiennent ces excellentes eaux-fortes, nous osons à peine faire remarquer avec quelle science délicate du modelé, avec quelle intelligence du style du maître, avec quelle adresse vive et heureuse elles sont traitées. — M. Jules Jacquemart avait pris six *Vases de sardoine, de cristal de roche et de jaspe*, parmi les planches qu'il exécute en ce moment pour M. Barbet de Jouy, et qui formeront un ouvrage du plus grand prix ayant pour titre : *Les Gemmes et joyaux de la Couronne, conservés au Musée du Louvre.* Travailleur infatigable, dessinateur sans rival pour l'exactitude à la fois photographique et interprétée du détail, M. Jules Jacquemart s'est fait dans l'art contemporain une place que personne ne lui dispute. Il sait varier ses travaux avec une franchise qui n'est jamais en défaut et qui l'amène à rendre non-seulement l'apparence plastique de l'objet, mais encore à donner une idée absolue de la composition, de la substance elle-même et de son poids. Son cristal est transparent comme... du cristal; ses sardoines sont pesantes comme... de la sardoine. En pareille occurrence, que peut-on dire de plus, si ce n'est que ces vases seraient reconnus au premier coup d'œil par les ouvriers qui les ont montés, par les têtes couronnées ou mitrées à qui elles furent offertes?

M. Édouard Lièvre, dont la *Gazette* a publié une eau-forte, travaille aussi, avec le concours de M. A. Sauzay, conservateur-adjoint de la collection du Louvre, à une publication comprenant l'ensemble des objets les plus intéressants du legs Sauvageot. M. Édouard Lièvre a exposé une *Aiguière et son plateau*, par Briot, et l'*F de François Ier*. Ces gravures, un peu froides, sont traitées avec beaucoup de scrupule et sont appelées à rendre de grands services à ceux de nos artistes qui appliquent leur talent à l'industrie.

Nous n'en avons point fini avec l'eau-forte ni avec le Louvre, car nous voici en présence de commandes importantes de la Chalcographie. Ce sont le *Tournoi*, d'après Rubens, et le *Portrait d'Érasme*, d'après Holbein, par M. Bracquemont. L'an dernier, nous avons étudié ces deux eaux-fortes qui étaient reléguées au Salon des refusés, mais, heureusement, les destins, les flots et les jurys sont changeants! M. Bracquemont, du reste, en faisant remordre très-savamment plusieurs parties de son *Portrait d'Érasme*, en fait une œuvre plus complète et plus sérieuse. C'est encore l'*Embarquement pour l'île de Cythère*, d'après le merveilleux Watteau du Louvre, par M. Charles Chaplin. Ce tableau n'avait jamais été gravé. Au XVIIIe siècle, Tardieu avait exécuté un burin assez froid et assez terne, d'après une composition analogue, mais beaucoup plus compliquée, qui était dans le cabinet de M. de Jullienne et qui a disparu. Il n'existe donc point à proprement parler de terme de comparaison. L'eau-forte de M. Chaplin est pleine de verve, très-colorée, très-exacte. Quelques petits museaux de folles bergères auraient peut-être besoin d'un peu plus d'accent, mais cela est l'affaire d'une heure de travail à la pointe ou au burin, et l'ensemble est juste et lumineux, ce qui est le plus bel éloge que l'on puisse faire de cette difficile reproduction. C'est une grande affaire que lutter, avec une pointe, contre le pinceau de Watteau, avec un tampon d'imprimerie, contre sa palette ensolleillée... M. Charles Chaplin a bien gagné ses éperons.

Deux étrangers figurent parmi les buristes médaillés : M. John Ballin, né à Veile, en Danemarck, mais à demi élève de l'École des Beaux-Arts de Paris, et dont la gravure à la manière noire, le *Baptême*, d'après M. Knauss, a eu dans la *Gazette* les honneurs d'une note spéciale; et M. Barthelmess, né à Nuremberg, élève de M. Keller et habitant aujourd'hui Dusseldorf. Rien n'est plus brillant et plus spirituel que sa gravure d'après Vautier, *Dans l'église*. La lumière frappe sur le premier banc, celui qu'occupe les femmes, et caresse la coiffe blanche d'une Allemande assise entre une vieille vêtue de noir et une jolie blonde;

elle s'atténue sur le second banc, celui des hommes, tout à leur chant et à leurs livres de messe, et meurt dans le fond en accrochant sur le nez du bedeau de vacillants reflets. Cet étranger donne à nos graveurs de genre une excellente leçon; il leur conseille de réserver tous leurs soins pour l'expression des physionomies, toute leur finesse pour le rendu des chairs, toute leur adresse pour le choix discret des travaux exprimant le bois, les vêtements, les murailles. Voilà encore une médaille loyalement conquise!

M. Blanchard, un graveur parisien, décoré s'il vous plaît, ferait bien d'étudier à cette école. M. Gambart n'a pas eu la main heureuse, lorsqu'il est venu tout exprès de Londres pour le prier de reproduire le grand tableau de M. Frith, le *Jour de Derby à Epsom*. Nous avons vu à Londres même l'original avec un vif intérêt, et nous prions en grâce nos lecteurs de nous croire lorsque nous leur affirmerons que la gravure de M. Auguste Blanchard n'en donne point du tout l'idée. *Tradutore*, *traditore!* La peinture, si elle n'est point un chef-d'œuvre par la couleur, n'a point ces reflets de fer-blanc et ces dissonances. Les physionomies des acteurs de cette fête héroï-comique que la joyeuse Angleterre s'offre une fois par an, — par compensation, — n'ont point dans l'original cette niaiserie ni cette exagération grimaçante. L'œuvre de M. Frith est des plus intéressantes : tous les types sont étudiés au plus près : le cockney, que des pick-pockets ont fait jouer à la bille invisible et qui a perdu jusqu'à sa montre, son épingle de cravate et ses boutons de manchettes; les belles miss qui sablent le champagne, debout sur les coussins des landaus, et les gypsies qui disent la bonne aventure pour un penny; les saltimbanques qui se désossent en cadence, et les policemen qui circulent impassibles et polis; toute cette foule, aussi loin que les yeux peuvent en discerner les mouvements, les attitudes, les vêtements, a été prise sur nature par M. Frith, avec un flegme tout britannique, et compose un tableau de mœurs nationales dont nous ne connaissons point en France d'équivalent.

M. Desvachez a obtenu une médaille pour sa *Vierge au livre*, d'après Raphaël; c'est une œuvre qui n'est point appelée à faire grande sensation. M. Deveaux en a reçu une pour deux excellents *fac-simile* de dessins : le portrait d'un bel enfant qui se roule sur un oreiller, livrant aux caresses de la lumière ses chairs fermes et potelées; c'est une petite merveille de souplesse et de sobriété. Il nous semble cependant que les maîtres du XVIIIe siècle, qui ont fait de si surprenants *fac-simile* d'après Boucher, par exemple, se servaient de roulettes aux dents moins espacées, et que leur travail n'en était que plus gras et plus nourri.

Le *Retour du Golgotha*, d'après Paul Delaroche, gravure à la manière noire par M. Édouard Girardet, dessinée avec soin, sans abus de

la taille et rendant avec un charme relatif les vêtements, les linges, les mains et les chairs, nous servira à clore cette série. Nous offrirons à MM. Jules de Goncourt, de La Guilhermie, Baudran pour ses *fac-simile* qui frisent le trompe-l'œil, MM. Carey, Frölich, Gaillard[1], Leroy, Masson et d'autres encore, nos excuses de ne pouvoir que recommander leurs œuvres à l'attention du public, et pour ne point fatiguer l'attention de nos lecteurs, nous passerons de suite à l'examen des gravures sur bois.

Les graveurs des bois de M. Gustave Doré forment, comme toujours, le gros du bataillon. Nous avons dit maintes fois que nous regardions l'influence de ce dessinateur comme détestable pour l'École. Surmené par une production incessante, passant d'un bois du Dante à un bois du *Journal pour rire*, d'un bois de la Bible à un bois d'une excursion en Espagne, comme dans un combat les chevaliers passaient d'un cheval sur l'autre, M. Doré a inventé des procédés qui fascinent les yeux du public et ne renferment que les semblants de toutes les qualités. Obligé par les éditeurs de fournir des bois qui aient au moins l'apparence d'un effet, M. Doré lave à l'encre de Chine et par plans généraux toute une surface, en réservant immanquablement une tache blanche au milieu ou un peu à gauche, ou un peu à droite. Là-dessus, il croque rapidement, sans souci de la forme ou du détail des extrémités, de petites figures grimaçantes ou de grandes figures prétentieuses, et il enlève lestement les lumières avec des touches de gouache. Puis le bois est livré au graveur et il faut que celui-ci invente pour remplir ces grands vides des travaux non pas compliqués ni variés, car cela prendrait trop de temps, mais parallèles et monotones. De là, la pâle uniformité de toutes ces publications éditées à grands frais. Il semble qu'un seul graveur ait obtenu l'entreprise générale par soumission cachetée, et qu'il ait monopolisé tous les burins de la chrétienté.

Le *Jésus chassant les marchands du Temple*, de M. Bertrand, est clair et brillant, mais au prix d'un travail prétentieux et métallique ; le *Daniel* et la *Lutte de Jacob et de l'ange* sont extrêmement froids, et, quoique élève de M. Fagnion, M. Laplante semble sorti de l'atelier de M. Pisan. Celui-ci, M. Pisan, a exposé deux bois du *Don Quichotte*. Passe encore pour le *Frontispice* du livre; l'entrain et le fantasque de la composition sauve le tout ; il eût fallu être de glace pour ne pas mettre quelque ragoût dans ces chevaliers qui galopent, ces nains qui défont des monstres, ces géants qui entraînent des princesses éplorées, ces fées qui agitent leurs

1. Nous avons parlé l'an dernier de son fin et précieux *Portrait d'homme*, d'après le Jean Bellin du Musée du Capitole à Rome, qui avait été repoussé par le Jury.

baguettes enchantées. Mais l'autre bois, celui où le Maure court sur le rivage et maudit sa fille qui s'enfuit dans la barque des chrétiens, était-il possible de le rendre plus banal et plus triste à la vue ? Il semble qu'on entende le grincement de la mécanique traçant ces lignes parallèles et ondulées qui ressemblent aux fils d'une tapisserie des Gobelins usée jusqu'à la chaîne.

Nous tenons à bien expliquer notre pensée. Ce ne sont point les graveurs contemporains que nous accusons, mais surtout le système de certains dessinateurs. Nous savons tout ce qu'il y a de talent, d'audace, d'habileté dans l'école des graveurs aujourd'hui. Mais on les force d'appliquer mal ce talent, et certaines publications qui visent à orner leurs pages d'illustrations rappelant surtout le ton des burins, ont été les premières coupables. Ce qu'il faut avant tout à un bois pour qu'il charme, c'est le piquant et l'imprévu, et il est facile d'obtenir ces qualités en variant le jeu des travaux dans les gris et les noirs. Le *Vagabond* de M. Verdeil, d'après Gavarni; les deux bois de M. Sotain, l'un d'après Raffet, l'autre d'après Régnault, sont vifs comme des eaux-fortes; les deux bois de M. Perrichon, d'après des scènes de Molière dessinées par M. Brion, sont d'un esprit charmant : dans celui qui représente *MM. Diafoirus père et fils*, mille petites tailles croisées pour exprimer le gris du fond laissent aux figures toute leur valeur et ne défigurent point le travail original du maître.

M. Edmond Morin, un des plus charmants dessinateurs de notre temps, qui s'est formé en Angleterre à la grande école de Gilbert, et qui sait aujourd'hui tirer du blanc presque sans opposition les effets les plus piquants, a trouvé dans M. Charles Maurand un excellent interprète ; la *Ronde du hareng* a la folle gaieté d'un couplet chanté à pleins poumons au bord de la mer. M. Peulot, qui grave si scrupuleusement en *fac-simile* les beaux dessins de M. Daubigny, est, pour le *Monde illustré*, un graveur précieux ; la *Messe du Saint-Esprit dans la Sainte-Chapelle* doit rester comme un modèle du genre.

Peut-être, puisque l'on donnait une médaille aux graveurs d'architecture, eût-on dû aussi songer aux graveurs sur bois, qui sont en rapports constants avec la foule et exercent sur le goût public une très-grande influence. Puisse-t-on y songer l'an prochain !

Il est d'usage, en terminant une critique de Salon, de résumer ses impressions. La gravure et la lithographie du Salon de 1864 ne prêtent cependant guère aux considérations générales. Il est évident que le burin est de plus en plus délaissé, et que d'ici à quelques années la Chalco-

graphie du Louvre aura seule la haute mission de commander et d'éditer des cuivres importants. Sauf les quelques pièces que nous avons citées, et sur lesquelles il est bon d'insister, il n'y avait que des envois d'éditeurs, des manières noires, odieusement noires, reproduisant des compositions d'une faiblesse qui les sauve de toute critique. La lithographie est en pleine décadence, les maîtres, tels que MM. Mouilleron, Célestin Nanteuil, Gavarni, dédaignant d'exposer. La gravure sur bois est dévoyée et sera peut-être longtemps à se remettre. L'eau-forte, traitée par des peintres et de jeunes artistes pleins de goût et de séve a donné des œuvres dignes d'un réel intérêt. A nos yeux, il n'est point de genre inférieur, et tout ce qui est sincère et original est digne d'être noté. Mais il est évident que l'eau-forte est un moyen rapide et que ses produits sont d'un placement facile, tandis que le burin est d'une élaboration plus lente. Dans une société comme la nôtre, où les nécessités de la vie matérielle deviennent de plus en plus pénibles, le burin ne peut se passer des encouragements des grands éditeurs ou de l'État. Les grands éditeurs... on sait ce qu'ils choisissent et protégent. Nous ne pouvons donc que renouveler le souhait que nous formulions l'an dernier, c'est-à-dire que l'État crée un grand établissement national analogue, par exemple, aux Gobelins, qui aurait pour mission de reproduire les chefs-d'œuvre du Louvre et du Luxembourg, et les grands travaux décoratifs dont les maîtres contemporains ont illustré les murs de nos églises ou de nos palais.

Que l'État patronne donc sans hésitation ces entreprises de longue haleine. Qu'on ajoute dans le livret, au chapitre *Monuments publics*, à la suite de la peinture et de la sculpture, la mention des grands travaux de gravure commandés ou en voie d'exécution dans le courant de l'année. La gravure, comme le livre, a cet heureux et fécond privilége de pouvoir être tirée à des milliers de feuilles et d'aller porter en tous pays le reflet du génie d'un maître ou du caractère d'une école. La France a tout à gagner à cette diffusion.

PHILIPPE BURTY.



LA REINE DE LA PAIX

PAR M. LE BARON MAROCHETTI.

Il nous est arrivé quelquefois, dans ce recueil, d'avoir à nous prononcer sur le principe de la polychromie en matière de sculpture. Déjà notre collaborateur, M. Paul Mantz, en rendant compte, il y a deux ans, de l'Exposition de Londres, où figurait une fort belle statue de M. le baron Marochetti, a eu occasion d'exprimer sur le statuaire polychrome une opinion qui s'appuyait sur des raisons excellentes, une opinion qui est la nôtre et qui, jusqu'à présent, n'a soulevé parmi nous aucune dissidence. Toutefois, quelque rigoureux que soient les principes en fait d'art, il y entre toujours une part de relatif, et, par exemple, si la polychromie nous paraît monstrueuse appliquée à des statues de grandeur naturelle et à plus forte raison de grandeur colossale, elle peut devenir tolérable dans une statuette qui, destinée à l'ornement d'une habitation intime, obéit nécessairement à d'autres lois qu'une œuvre monumentale.

Il n'y a pas longtemps, nous avons vu à Londres chez un de nos compatriotes, M. Camille Silvy, un artiste qui a fait entrer dans la photographie autant d'art qu'elle en comporte, nous avons vu, disons-nous, une statuette polychrome exécutée par M. le baron Marochetti, et représentant, sous les traits de la reine Victoria, le génie de la Paix et de l'Abondance. La reine, en costume d'apparat et le diadème au front, est assise sur un trône élevé de plusieurs marches. Calme et la tête haute, elle tient d'une main le sceptre royal, de l'autre le symbole consacré de la paix, un rameau d'olivier. Au sommet du trône brille la couronne, posée sur un coussin de velours aux glands d'or qui est comme encadré par des cornes d'abondance, emblème du règne prospère de la reine Victoria. La figure se détache sur un fond en bronze doré et émaillé, que décorent les armes d'Angleterre. Aux montants et au bas du trône grimpent et s'entrelacent des groupes de fleurs gravées en mosaïque, la rose d'Angleterre, le chardon d'Écosse et le trêfle d'Irlande, bouquet symbolique du Royaume-Uni. Sur le trône retombe en plis heureux le manteau de pourpre doublé d'hermine, retenu aux épaules et à la ceinture par une cordelière d'or. Ajoutons que la statue est fouillée du ciseau le plus délicat et qu'elle est scrupuleusement finie, *usque ad unguem*.

Une fois converti au système de la polychromie, M. Marochetti y est entré franchement et il n'a pas craint de prodiguer à son œuvre les richesses de la coloration et les matières les plus précieuses. Le marbre de Paros dans lequel est taillée la figure a disparu entièrement sous une couche de couleur mordorée, et il a perdu l'éclat de ces paillettes qui lui prêtent quelque chose de vibrant. Le trône, en marbre rouge antique, a été couvert par des mosaïques et des émaux, et l'ouvrage dans son ensemble produit l'effet d'un bijou d'une dimension extraordinaire. C'est à la fois un monument en miniature et un joyau colossal. Et ce qui achève de lui imprimer ce double caractère, c'est la destination toute spéciale que lui a donnée l'intelligent possesseur,

M. Camille Silvy. L'œuvre du sculpteur est placée dans une pièce qui semble construite tout exprès pour la recevoir, et que décorent, pour plus d'harmonie, des sculptures peintes dans le style de la reine Élisabeth et des tapisseries de la même époque qui en forment le cadre. Une chose curieuse, c'est que ces tapisseries, dont le temps a adouci les vives couleurs, sont historiées de petits tableaux symboliques entourés de fleurs de lis et brodés; trois devises, écrites en français, expliquent ces tableaux naïfs : l'une SA FORCE MÊLÉE DE DOUCEUR, l'autre SA PRUDENTE SIMPLICITÉ, la troisième SON AMOUR COMMUNICATIF, de façon que les vieux tableaux semblent avoir été brodés à l'intention de la reine qui est représentée dans la statue de M. Marochetti, et faire allusion à ses qualités. Mystérieusement éclairée par des vitraux de la plus intense coloration, la chambre qui renferme cet ouvrage remarquable, que l'on peut dire majestueux en petit, est comme une chapelle qui serait dédiée par le loyalisme anglais à une reine à la fois vivante et allégorique. Les patriciens romains avaient dans leur palais un *lararium*, où les génies tutélaires de leur maison étaient vénérés, sinon adorés. Au lieu de les placer au foyer domestique, selon le commun usage, ils leur élevaient une châsse dans un petit appartement séparé et y brûlaient de l'encens. C'est un réduit de ce genre que M. Silvy a ménagé et décoré avec un goût exquis pour y exposer la statuette polychrome du célèbre sculpteur. Il est clair qu'au milieu d'une chambre qui ressemble à un sanctuaire, une sculpture tout unie, toute blanche, ferait tache et ne s'harmoniserait point avec des boiseries dorées, les riches broderies de la tenture et les splendides couleurs du vitrail. Il y a donc, peut-être, une exception à faire, en matière de polychromie, pour les figures de petite dimension qui sont destinées à la décoration intérieure d'une enceinte privée, qui touchent aux conditions de l'idole, qui sont l'antipode du monument public et qui, par conséquent, peuvent porter les couleurs de celui qui les possède, répondre à ses idées personnelles, se conformer à ses sentiments intimes.

Ainsi, loin de changer nos idées touchant la sculpture polychrome, le précieux et bel ouvrage de M. Marochetti nous confirme dans notre opinion. L'exception vient ici, comme toujours, à l'appui de la règle. En Angleterre, où l'archéologie a pris beaucoup d'empire et où le goût se forme par l'érudition, la polychromie s'est fait accepter sans difficulté aucune, et il est à craindre qu'elle n'y devienne immodérée et intolérable. Une chose à remarquer, au surplus, c'est que sa prédilection pour la polychromie, M. le baron Marochetti l'a puisée en Angleterre. Il était loin d'y penser lorsque, il y a vingt-cinq ans, il exposa dans la cour du Louvre sa statue équestre d'Emmanuel Philibert, exécutée pour le roi du Piémont. Cette situation si belle d'allure, de mouvement et de vie, était conçue, il est vrai, dans un sentiment tout moderne; mais on n'y voyait aucun de ces ornements étrangers, aucune de ces dorures qui sont à la sculpture en bronze ce qu'est la polychromie à la statuaire de marbre ou à la sculpture chryséléphantine. Est-ce par concession aux idées anglaises que M. Marochetti s'est laissé convertir au système des statues peintes? En France, où le goût n'est pas seulement la résultante des faits accumulés, mais le raffinement du bon sens et l'extrême délicatesse du tact, la polychromie n'aura pas, nous l'espérons, les mêmes chances. Elle ne sera tolérée que dans ces œuvres exceptionnelles qui n'exigent ni une gravité imposante, ni l'unité monumentale, et qui, inventées par le caprice individuel et uniquement pour le satisfaire, échappent par cela même à la rigueur des lois générales, lesquelles n'en restent pas moins inviolables.

CHARLES BLANC.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1864[1]

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Histoire des arts du dessin, depuis l'époque romaine jusqu'à la fin du XVIe siècle, par M. Rigollot, de la Société des Antiquaires de Picardie; accompagnée d'un atlas composé de 38 planches. Tome II. Amiens et Paris, veuve Renouard, Dumoulin, 1864; in-8 de 530 pages.

Le tome I a été annoncé dans la *Gazette des Beaux-Arts.*

Du progrès des arts et de leur sécularisation absolue, à propos d'un congrès artistique, par V. Dechamps. Tournai, H. Casterman, 1863; in-18 de 96 pages.

Du progrès des arts et de leur sécularisation absolue, à propos d'un congrès artistique, par V. Dechamps, de la Congrégation du très-saint Rédempteur. Tournai, Casterman; Paris, Lethielleux, 1864; in-18 de 92 pages. Prix : 50 cent.

L'école de Rome au XIXe siècle, par Beulé, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. Paris, Claye, 1863; in-8 de 23 pages.

Extrait de la *Revue des Deux Mondes.* 15 décembre 1863.

De l'art et de l'archéologie, réponse à une critique des peintures murales exécutées dans l'église Saint-Germain-des-Prés par H. Hippolyte Flandrin, par M. Claudius Lavergne. Paris, Divry, 1864; in-8 de 31 pages.

Extrait du journal *le Monde.*

Du réalisme historique dans l'art et l'archéologie, réponse à une critique des peintures murales exécutées dans l'église Saint-Germain-des-Prés par M. Hippolyte Flandrin, par M. Claudius Lavergne. Paris, Morel, 1864; in-8 de 64 pages.

Extrait du journal *le Monde.*

L'Art dans les résidences impériales. Compiègne, par Ernest Chesneau. Paris, Panckoucke, 1863; in-8 de VI et 54 pages.

Arte e Artisti; studi e racconti di Pietro Salvatico. Padova, 1864; in-12; et L. 5.

L'art et les artistes modernes en France et en Angleterre, par Ernest Chesneau. Paris, Didier, 1863; in-18 de 362 pages. Pr. 3 fr. 50.

Le réalisme dans l'esprit français et dans l'art. — La peinture en Angleterre. — L'École française (Salon de 1862). — Conclusion. — Eugène Delacroix.

La noblesse artistique et lettrée. Tableau historique, par Xavier Heuschling. Bruxelles, Mucquardt; Paris, Aubry, 1864; in-12 de 482 pages.

Physiologie des écrivains et des artistes, ou Essai de critique naturelle, par Émile Deschanels. Paris, Hachette, 1864; in-18 de 392 pages. Prix : 3 fr. 50.

Bibliothèque variée.

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts,* tomes IV, VIII, X, XI, XII, XIII, XIV et XV.

De l'art au XIX[e] siècle et de ses applications à l'industrie, par E. Hucher, directeur du Musée archéologique du Mans. Le Mans, Monnoyer, frères; Paris, Aubry, 1863; in-8 de 16 pages.

Les Théories de l'Institut (section des Beaux-Arts) et le XIX[e] siècle, par A. Chirac, membre de la Société du Progrès de l'art industriel. Paris, Morel et C[e], 1864; in-8 de 24 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société du Progrès de l'art industriel.*

Organisation du travail artistique en France, par Théodore Labourieu. Paris, Dentu, 1863; in-8 de 32 pages.

Réorganisation de l'École Impériale des Beaux-Arts. Documents officiels extraits du *Moniteur universel.* Paris, Morel et C[e], 1864; in-8 de 63 pages.

De la réorganisation de l'École impériale et spéciale des Beaux-Arts, par Olivier Merson. Nantes, Merson; Paris, Dentu, 1864; in-8 de 48 pages. Prix : 1 franc.

Extrait de l'*Opinion nationale.*

Réclamations des élèves de l'École des Beaux-Arts, au sujet de la réorganisation de leur école. Paris, Lainé et Havard, 1864; in-8 de 32 pages.

— 2[e] édition, augmentée de documents nouveaux. 1864; in-8 de 44 pages.

Le Décret du 13 novembre et l'Académie des Beaux-Arts, suivi du Rapport de M. de Nieuwerkerke, surintendant des Beaux-Arts, du Décret du 13 novembre, de la Protestation de l'Académie, etc., par Ernest Chesneau. Paris, Didier, 1864; in-8 de 95 pages.

Réponse au rapport de l'École impériale des Beaux-Arts, adressée au maréchal Vaillant, ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, par M. Ingres, sénateur, membre de l'Institut. Paris, Didier, 1863; in-8 de 20 pages. Prix : 50 c.

De la réorganisation de l'École des Beaux-Arts. Réponse à la lettre de M. Ingres, sénateur, par M. Ch. Giraud, membre de l'Institut. Paris, Lainé et Havard, 1864; in-8 de 67 pages.

École impériale des Beaux-Arts. Examen critique du rapport adressé à S. Exc. le maréchal de France, ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, par M. le comte de Nieuwerkerke, surintendant des Beaux-Arts. Paris, Dentu, 1864; in-8 de 48 pages. Prix : 1 franc.

La part du lion à l'École des Beaux-Arts, par Claudius Lavergne. Paris, Dentu, 1864; in-8 de 16 pages. Prix : 1 franc.

La Réforme de l'École des Beaux-Arts et l'opposition, par un élève, Pedro Americo de Figueirêdo, pensionnaire brésilien. Paris, Morel et C[e], 1864; in-8 de 15 pages.

Ministère de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts. Programme des conditions d'admission à l'École des Beaux-Arts. Paris, Delalain, 1864; in-12 de 8 pages. Prix : 20 cent.

Académie des Beaux-Arts. Statuts et règlements. Paris, Firmin Didot, 1863; in-18 de 144 pages.

Annuaire de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs. 19[e] année. 1863. Paris, 1863; in-8 de 99 pages.

Société des Amis des arts de Bordeaux. 12[e] année 1863. Compte rendu de la commission administrative. Bordeaux, Gounouilhou, 1864; in-8 de 23 pages.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective. Architecture, etc.

L'enseignement des Beaux-Arts, par Émile Trélat, architecte. Paris, Morel, 1864; in-8 de 64 pages. Prix : 1 fr. 50.

Principes élémentaires de dessin, par F. G., professeur. Paris, G. Rouzeau, 1864; in-16 de 30 pages.

Le Dessin pour tous. Méthode Cassagne. 1[re] partie. Éléments. Cahiers d'exercices progressifs. 5[e] série. Étude de l'ornement. 300 sujets disposés pour être reproduits dans leur ensemble 658 fois. 1[er] cahier. Principes. Paris, Fouraut, 1864; in-4 de 192 pages.

Cours élémentaire de dessin linéaire, d'arpentage et d'architecture, adapté à tous les modes d'enseignement,... par J. B. Henry (des Vosges). Perspective revue par Thénot. Nouvelle édition, ornée de 80 planches gravées sur acier par E. Wormser, et présentant un choix complet de 500 dessins gradués. Paris, Fouraut, 1863; in-8 de 87 p.

Petit abrégé élémentaire à l'usage des élèves artistes aux écoles des Beaux-Arts, par Adolphe Magaud, artiste peintre, à Lyon. Lyon, Perrin, 1863; in-8 de 16 pages.

Chromotography. A Treatise on colours and pigments, and of their powers in painting, by George Field. New edition, improved. Lon-

don, Winsor and Newton, 1863: in-8 de 440 pages. Prix : 8 sh.

Nouveau cours élémentaire de coloris, d'aquarelle et de lavis à la sépia; suivi de considérations sur la peinture orientale, par Coubru. 10e édit. Paris, 1863; in-16 de 32 p.

L'alliance de l'art et de l'industrie dans ses rapports avec l'enseignement du dessin en Belgique, par L. Alvin, conservateur en chef de la Bibliothèque royale. Bruxelles, Bruylant-Christophe, 1864; in-8 de 290 pages.

De l'enseignement oral du dessin industriel dans l'éducation artistique et professionnelle. Mémoire sur l'enseignement du dessin graphique. Programme d'un cours complet de dessin et de lavis, par J. Fouché, membre professeur de l'Association philotechnique de Paris. Paris, Lacroix, 1864; in-8 de 39 pages. Prix : 1 franc.

Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels à l'aide des cercles chromatiques, par E. Chevreul, directeur des teintures à la manufacture impériale des Gobelins. Paris, J. B. Baillière et fils, 1864; in-4 de 27 pages, avec 27 planches gravées sur acier et imprimées en couleur par René Digeon.

III. — ARCHITECTURE.

Le passé et l'avenir de l'architecture, par M. le duc de Valmy. Paris, Lévy, 1864; in-8. Prix : 5 fr.

Réorganisation de l'École des Beaux-Arts. Décret du 13 novembre 1863. De son influence sur l'étude de l'architecture, par M. A. de Baudot, architecte. Paris, Morel et Ce, 1864; in-8 de 16 pages. Prix : 50 cent.

Extrait de la *Gazette des Architectes*.

Les Architectes au XIXe siècle, par A. Esparbié. Paris, Dentu, 1863; in-8 de 48 pages.

Le Temple de Jérusalem, Monographie du Haram-ech-Chérif, suivie d'un Essai sur la topographie de la Ville sainte, par le comte Melchior de Vogüé. 1re livraison. Paris, Noblet et Baudry, 1864; in-fo de 28 pages avec 8 planches.

Le Temple de Jérusalem comprendra 40 planches in-fol. gravées avec le plus grand soin. Les vitraux, les mosaïques, les faïences seront reproduits en couleur par les procédés de gravure de M. Digeon. Le texte est orné de nombreuses gravures sur bois. L'ouvrage sera publié en cinq livraisons, et aucune livraison ne sera vendue séparément.

Des différents styles d'architecture et de la conservation des antiquités de la ville de Bourges, par M. Adrien Corbin-Mangoux, conseiller honoraire de la Cour impériale de Bourges. Paris, Chaix, 1864; in-8 de 16 pages.

Description de quelques églises romaines des arrondissements de Clermont et de Riom. Extrait d'une statistique inédite des églises rurales du département du Puy-de-Dôme, appartenant au style roman, par P. D. L. Paris, Thibaux, 1864; in-8 de 61 pages.

Influence de l'architecture ogivale française en Espagne, par M. le marquis de Castelnau-d'Essenault. Bordeaux, Degréteau et Poujol, 1864; in-8 de 15 pages.

Extrait du *Congrès scientifique de France*. 28e session. Tome IV.

Le style ogival des églises du royaume des Pays-Bas, depuis l'an 1200 jusqu'à l'an 1550, par F. N. M. Eyck van Zuylichem. Utrecht, Kemink et fils, 1864; in-4 de 27 pages à 2 colonnes avec 6 planches. Prix : flor. 2.50

La cathédrale de Coutances et l'architecture ogivale. Mémoire lu dans la séance du 21 août 1863, de la Société d'agriculture, d'archéologie et d'histoire naturelle, par M. E. Didier, architecte. Saint-Lô, Élie fils, 1863; in-8 de 24 pages.

Note sur les principaux monuments religieux de Rodez, sur les dégradations qu'ils ont subies ou qu'on voudrait leur faire subir, par M. l'abbé Alibert. Caen, Hardel, 1863; in-8 de 20 pages.

Extrait du *Compte rendu des séances tenues à Rodez par la Société française d'archéologie*. Tome XXVI. 1863.

La cathédrale de Toul, par M. l'abbé Guillaume, chanoine de Nancy. Nancy, Wiener; Toul, Bastien-Chaput, 1863; in-8 de 196 pages, avec un plan.

Aperçu sur les ambons ou les jubés, de leur origine, de leur destination dans la liturgie catholique, etc., par L. Viallet. Rodez, Carrère, 1864; in-8 de 28 pages.

Recherches sur l'abbaye d'Abondance, en Chablais, par Léon Charvos, architecte. Lyon, Perrin, 1864; in-8 de VII et 135 pages, avec un plan.

Tiré à 200 exemplaires.

Documents relatifs à la construction du maître-autel de l'église Saint-Maximin (Var), exécuté par Joseph Liautaud, et Notice sur ce sculpteur, par l'abbé Magl. Giraud, chanoine honoraire. Marseille, Rouen; 1864; in-8 de 61 pages.

Projet d'achèvement de l'église métropolitaine de Saint-Étienne de Toulouse, avec une gravure représentant la façade principale du monument, dessinée par M. Léopold Petit, architecte. Toulouse, Delboy, 1864; in-8 de 8 pages, avec une planche. Prix : 20 cent.

Le château de Chalucet, notice historique et descriptive, avec un plan, par Louis Guibert. Limoges, Ardillier, 1863; in-12 de 51 pages avec un plan.

Archives royales de Chenonceau. Comptes des recettes et dépenses faites en la chastellenie de Chenonceau, par Diane de Poitiers... Lettres et devis de Philibert de L'Orme, et autres pièces relatives à la construction de Chenonceau... publiés pour la première fois d'après les originaux et avec une introduction, par M. l'abbé C. Chevalier, secrétaire de la Société archéologique de Touraine. Paris, Techener, 1864; 3 vol. in-8.

Papier vergé : titre rouge et noir.

Recherches nouvelles sur la fabrication et la conservation des matériaux de construction et d'ornementation, par M. Frederick Kuhlmann. Lille, Danel, 1864; in-8 de 29 pages.

Extrait des *Memoires de la Société impériale des Sciences de Lille*. 1863. Tome X.

Dell' antico palazzo di Diocleziano in Spalato, dal dottore Francesco Lanza. Trieste, 1864; in-4, con 12 tavole incise in rame. P. S. Lire 8.

Handbook to the cathedrals of England. Western division. Bristol, Gloucester, Bereford, Worcester, Lichfield. London, Murray, 1864; post in-8 de 330 pages. Prix : 16 sh.

IV. — SCULPTURE.

G. Rathgeber. Laokoon. Geschrieben als Gegenstück zu Lessing's Laokoon. Leipzig, 1863; grand in-4. Cart. 4 th.

Vatican sculptures, selected and arranged in the order in which they are found in the Galleries, by R. Macpherson. London, Chapman and Hall, 1864; in-18. Cloth : 5 sh.

La statue de Notre-Dame de France, par Ch. Calemard de Lafayette. 2e édition, abrégée. Le Puy, Marchasson, 1863; in-18 de 40 pages avec vignettes.

La 1re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome VIII, page 377.

Photosculpture, par Théophile Gautier. Paris, Dupont, 1864; in-8 de 14 pages.

Extrait du *Moniteur universel* du 4 janvier 1864.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Peintures murales de l'église Saint-Germain-des-Prés, par M. Hippolyte Flandrin. Examen critique, par Auguste Galimard. Paris, Dentu; J. Tardieu, 1864; in-8 de 48 pages.

—2e édition, augmentée d'une lettre adressée à M. H. Flandrin, 1864; in-8 de 48 pages. Prix : 1 fr.

Exposition du grand tableau *Combat de cerfs*, par Martinus Kuijtenbrouwer, membre de l'Académie royale des Beaux-Arts d'Amsterdam. I. Notice biographique. II. L'artiste jugé par la presse. Traduit de l'anglais. Paris, Dentu, 1863; in-8 de 15 pages.

Galerie des tableaux et marines du *Mœris*, de la Compagnie des messageries impériales, par M. Courdouan. Toulon, Laurent, 1863; in-8 de 20 pages.

De la peinture sur verre. Que doit-elle être au XIXe siècle? par E. Lami de Nozan, peintre-verrier. Paris, de Mourgues frères, 1863; in-8 de 63 pages.

Guide de la galerie royale du palais Pitti. Florence, Cellini, 1864; in-16 de 219 pages. Prix : Lire it., 2. 50.

Notice des peintures, sculptures et dessins de l'école moderne de France exposés dans les galeries du Musée impérial du Luxembourg. Paris, 1863; in-12 de XX et 52 pages. Prix : 75 cent.

Notice des ivoires du Musée de la Renaissance, par A. Sauzay, conservateur-adjoint du Musée des Souverains, etc. Série A. Paris, 1863; in-12 de IX et 57 pages. Prix : 75 cent.

Notices des faïences peintes italiennes, hispano-mauresques et françaises et des terres cuites émaillées du Musée de la Renaissance (série G), par Alfred Darcel, attaché à la conservation du Musée des Souverains. Paris, Mourgues frères, 1864; in-12 de 408 pages. Prix : 3 fr.

783 numéros. Nombreuses marques de fabrique dans le texte.

Voyez la *Chronique des Arts et de la Curiosité*.

Catalogue des collections du cabinet d'armes de S. M. l'Empereur, par O. Penguilly

L'Haridon, conservateur du Musée d'artillerie. Paris, impr. imp., 1864; gr. in-8 de 203 pages.

Catalogue du musée d'Aurillac. Aurillac, Ferary frères, 1863; in-8 de 52 pages.

Catalogue du musée-bibliothèque du Havre. Le Havre, Lemale, 1864; in-32 de 64 pages. Prix : 75 cent.

Notice des tableaux du musée de la ville de Tours. Tours, Ladevèze, 1863; in-18 de 119 pages. Prix : 1 fr.

Le Berry aux salons de peinture et les artistes en Berry depuis trente ans, simples notes réunies par M. Ulric Richard-Desaix. Paris, Chaix, 1863; in-8 de 55 pages.

Société du Berry.

Essai de critique d'art. Salon de 1863. Musée Campana, par C. de Sault (Mme de Charnacé). Paris, Michel Lévy, 1863; gr. in-18. Prix : 3 fr.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, tome XVI.
Un article de M. Ch. Blanc sur ce livre.

Richard-Henry Smith. Exposition of Great pictures, illustrated by photographs. London, Nesbet, 1864; fort in-8, 102 pages. Cloth : 8 s., 6 d.

Le département de la Haute-Garonne à l'exposition de Londres, par M. Urbain Vitry, ex-ingénieur-architecte en chef de la ville de Toulouse, etc. Toulouse, Douladoure, 1863; in-8 de 17 pages.

Beaux-Arts, pages 13-14.

La Curiosité. Collections françaises et étrangères, Cabinets d'amateurs, Biographies, par M. L. Clément de Ris, attaché à la conservation des Musées impériaux. Paris, J. Renouard, 1863; in-12 de 295 pages.

Exposition des arts appliqués à l'industrie au palais des Champs-Élysées, fondée par M. Th. Labourieu, par M. Andréi. Paris. Tinterlin, 1863; in-8 de 8 pages.

Catalogue de l'Exposition des Beaux-Arts appliqués à l'industrie (Palais de l'Industrie, Champs-Élysées), 2e édition, revue, corrigée et augmentée. Paris, 1863; in-12 de 190 pages. Prix : 1 fr.

— Supplément au Catalogue. Paris, 1863; in-12, de 134 pages.

La 1re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome XV.

L'art industriel en 1863. Étude sur l'exposition des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, par Émile Cardon. Paris, Dentu, 1863; in-8 de 46 pages. Prix : 1 fr. 25.

Extrait de la *Revue du monde colonial*.

Rapport sur l'envoi des travaux des élèves de l'École des Beaux-Arts et des sciences industrielles de Toulouse à l'Exposition des Arts industriels à Paris, en 1863, par M. Gaillard, professeur de dessin. Toulouse, Chauvin, 1863; in-8 de 28 pages.

Compte rendu de l'Exposition de peintures anciennes et modernes, d'œuvres d'art et de curiosité, à Albi (juillet 1863), par J. Bégué. Toulouse, Mantaubin, 1864; in-8 de 41 pages.

Extrait du *Journal de Toulouse*.

Exposition des Beaux-Arts à Auch. Les artistes du Sud-Ouest, par J. Lassouguère, typographe. Auch, Foix, 1864; in-8 de 28 pages.

Extrait du *Courrier du Gers* du mois de juillet.

Exposition artistique, industrielle et horticole (mai et juin 1863) de la ville de Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme). Clermont-Ferrand, Hubler, 1864; in-8 de 218 pages.

VI. — GRAVURE.

François Ier chez madame de Boisy. Notice d'un recueil de crayons ou portraits aux crayons de couleur, enrichi par le roi François Ier de vers et de devises inédites, appartenant à la bibliothèque Méjanes d'Aix, par M. Rouard, bibliothécaire, avec 12 portraits choisis, lithographiés ou fac-simile. Lyon, Perrin; Paris, Aubry, 1864; in-4 de Villet, 86 pages.

Chez Victor Hugo, par un Passant, avec douze eaux-fortes, par M. Maxime Lalanne. Paris, Cadart et Luquet, 1863; in-8 de 72 pages, avec 12 gravures.

Livres populaires imprimés à Troyes, de 1600 à 1800. Hagiographie, ascétismes, par Alexis Solard. Ouvrage orné de 120 gravures tirées avec les bois originaux. Troyes; Paris, Aubry, 1864; in-8 de IV et 180 pages.

Tiré à 200 exemplaires numérotés, tous sur papier vergé de fil, dit de Hollande.

Les armoiries de Melchior de La Vallée. Notice sur une gravure nancéienne du XVIIe siècle, par Bp. Nancy, Lepage, 1864; in-8 de 10 pages.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen-Age.
Renaissance. — Temps modernes.
Monographies provinciales.
Céramique — Mobilier. — Tapisserie.
Costumes. — Livres, etc.

Étude sur la série des rois inscrits à la salle

des ancêtres de Thouthmès III, par M. F. de Saulcy. Metz, Blanc, 1863; in-8 de 106 pages, avec une planche.

Les ruines de Ninive, ou Description des palais détruits des bords du Tigre, suivie d'une Description du musée assyrien du Louvre, par H. L. Feer. Strasbourg, veuve Berger-Levrault, 1864; in-8 de VII et 319 pages, avec gravures.

L'École d'Athènes, par Ernest Vinet. Paris, Didier, 1863; in-8 de 18 pages.

Une découverte à Athènes. Le monument de Dexiléos, un des Cinq morts devant Corinthe, par M. Carle Wescher. Paris, Didier, Franck, 1863; in-8 de 8 pages.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Le temple d'Auguste et la nationalité gauloise, par Aug. Bernard, de la Société des antiquaires de France. Lyon, Scheuring, 1864; in-4 de XVI et 172 pages, avec 12 planches. Prix : 25 fr.

Titre rouge et noir.

L'arc de triomphe de Constantin, par Georges Rohault de Fleury. Paris, Pillet, 1863, in-8 de 8 pages.

Mémoire sur la villa gallo-romaine d'Argentelle, près Montrozier (Aveyron), lu au Congrès archéologique à Rodez, le 4 juin 1863, par M. l'abbé Cérès. Caen, Hardet, 1863; in-8 de 15 pages, avec planche.

Extrait du *Compte rendu des séances tenues à Rodez par la Société francaise d'archéologie*, tome XXVI. 1863.

Notice sur deux vases antiques en argent massif, trouvés dans le lit du Rhône en 1862, et acquis par le Musée Calvet, par Aug. Deloye. Paris, P. Dupont, 1864; in-8 de 16 pages, avec 2 planches.

Essai sur les anciens thermes de Nemausus et les monuments qui s'y rattachent, par Auguste Pelet, inspecteur des monuments historiques du Gard. Nîmes, Roger et Laporte, 1863; in-8 de 198 pages.

Notes sur diverses sépultures antiques de Bordeaux, par M. Sansas. Bordeaux, Degreteau, 1863; in-8 de 60 pages.

Extrait du *Congrès scientifique de France*, 28e session, tome IV.

Mélanges, par Auguste Pelet, inspecteur des monuments historiques du Gard. Note de trois inscriptions antiques retrouvées, en 1810, à l'amphithéâtre, suivie d'un Essai sur l'emplacement du théâtre, ou Xyste de la colonie de Nîmes. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1864; in-8 de 22 pages.

Rapport sur les dernières fouilles exécutées au plateau dit de Landunum en 1863, pour le compte de la Commission départementale des antiquités de la Côte-d'Or, par M. Lucien Coutant. Dijon, Bernaudat, 1864; in-4 de 11 pages, avec figure.

Antiquités gallo-romaines et franques découvertes à Rivières (Tarn), par M. le baron Edmond de Rivières. Caen, Hardel, 1864; in-8 de 22 pages.

Extrait du *Compte rendu des séances tenues à Albi par la Société française d'archéologie*. 1864; tome XXVII.

Note explicative de l'inscription découverte dans les fouilles faites en janvier 1863 aux thermes gallo-romains du bourg de Vertaut, connu sous le nom de Landunum, par M. E. H. Protat. Dijon, Bernaudat, 1864; in-4 de 3 pages, avec figure.

Notice sur la tour d'Ordre à Boulogne-sur-Mer, par M. E. Egger. Paris, Didier, 1864; in-8 de 12 pages.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Visite à l'église abbatiale de Conques (Aveyron), par M. le marquis de Castelnau-d'Essenault. Caen, Hardel, 1864; in-8 de 22 pp.

Extrait du *Compte rendu des séances tenues par la Société française d'archéologie*. Tome XXVI. 1864.

Notice sur le château et la chapelle de Grozon, par M. Joseph de Gissac. Caen, Hardel, 1863; in-8° de 8 pages.

Extrait du *Compte rendu des séances tenues à Rodez par la Société française d'archéologie*. Tome XXVI. 1863.

Notice sur l'église et la cloche de La Bastide-de-Montfort (Tarn), par M. le baron Colmond de Rivières. Bordeaux, Degreteau et Poujol, 1864; in-8° de 16 pages.

Extrait du *Congrès scientifique de France*, 28e session. Tome IV.

Le château de Lamballe, par Anatole de Barthélemy. Nantes, 1864; in-8° de 17 pages.

Excursions archéologiques dans les arrondissements de Louviers et des Andelys, par M. Renault. Caen, Hardel, 1864; in-8° de 32 pages.

Extrait du *Bulletin monumental* de M. de Caumont.

Répertoire archéologique du département du Morbihan, rédigé sous les auspices de la Société polymathique de ce département, par M. Rosenzweig, archiviste du département. Paris, impr. impér., 1864; in-4° de 124 pages.

Répertoire archéologique de la France.

Excursion archéologique à Murviel (Hérault),

par M. Auguste Pelet. Nîmes, Clavel-Dallivet, 1864; in-8° de 8 pages.

Notice sur l'église de Nogent-le-Rotrou et ses beautés archéologiques. Le Mans, Leguicheux-Gallienne, 1863; in-18 de 35 pages. Prix 25 c.

Statistique archéologique de l'arrondissement de Ploërmel, par M. Rosenzweig. Monuments du moyen âge. Vannes, Galles, 1863 ; in-8° de 48 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique du Morbihan*, pour 1862.

Archéologie pyrénéenne, antiquités religieuses, historiques, militaires, artistiques, domestiques et sépulcrales d'une portion de la Narbonnaise et de l'Aquitaine, nommée plus tard Novempopulanie, ou monuments authentiques de l'histoire du sud-ouest de la France, depuis les plus anciennes époques jusqu'au commencement du XIIIe siècle, par Alexandre Du Mége (de La Haye). Tome III, 2e partie. Fin des monuments mythologiques. Toulouse, Delboy, 1863; in-8°, de pages 239 à 446.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*. Tome VIII, page 380, et tome XII, page 572.

Notice sur la façade de la Manécanterie, suivi d'une notice sur la crypte de Saint-Nizier, par V. F. de Saint-Andéol; Roanne, Ferlay, 1863; in-8° de 29 pages.

Extrait de *la France littéraire*.

Étude archéologique et historique de l'église de Saint-Riquier, par M. H. Dusevel. Amiens, Lenoël-Hérouart, 1864; in-8° de 23 pages.

Tiré à 50 exemplaires.—Extrait de *la Picardie*. 1863.

Répertoire archéologique de l'arrondissement de Soissons, par M. de Laprairie, canton de Villers-Cotterets. Laon, Fleury, 1863; in-8° de 26 pages.

Explication du symbolisme des terres cuites grecques, de destination funéraire, par E. Prosper Biardot. Paris, Humbert, 1864; in-8° de 73 pages.

Les arts et les peintures céramiques, par Ernest de Toytot. Paris, Douniol, 1864; in-8° de 40 pages.

Extrait du *Correspondant*.

Recherches sur la céramique, suivies de marques et de monogrammes des différentes fabriques, par M. Jules Greslou, membre de la Société archéologique d'Eure-et-Loir. Chartres, Garnier; Paris, Aubry, 1864; in-8° de XVI et 279 pages.

Papier vergé; titre, monogrammes et marques rouges, bleus et noirs.—Voir *la Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° du 3 janvier 1864.

Rapports sur la céramique des délégués peintres et décorateurs sur porcelaine, et des délégués pour les pâtes, faïence, porcelaine opaque, gros grès, etc.; publiés par la Commission ouvrière. Délégations ouvrières à l'Exposition universelle de Londres en 1862. Paris, Poupart-Davyl, 1864; grand in-18 de 36 pages. Prix : 50 c.

Un guide de l'amateur de faïences et de porcelaines, par Alfred Darcel. Paris, Claye, 1864; gr. in-8° de 15 pages.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er janvier 1864.

Les pseudo-critiques de la *Gazette des Beaux-Arts*. Réponse à un système d'attaques combinées contre la seconde édition du *Guide de l'amateur des faïences et porcelaines*, de M. Aug. Demmin. Paris, Bourdier, 1864; in-8° de 16 pages.

La couverture sert de titre.

Voyez la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er janvier 1864.

Considérations sur l'art de l'orfévrerie religieuse à Lyon, par l'abbé de Saint-Pulgent. Lyon, Vingtrinier, 1864; in-8° de 23 pages.

Les tapisseries d'Arras, étude artistique et historique, par M. l'abbé E. Van Drival, chanoine. Arras, Courtin, 1864; in-8° de 195 pages.

Anciens vêtements sacerdotaux et anciens tissus conservés en France, par Charles de Linas. 3e série. La Chaussure. Arras; et Paris, Didron, Demichelis, 1863; gr. in-8° 222 pages, avec 22 planches.

Tiré à 100 exemplaires.

La 1re série a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Tome XII, page 572.

Les manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Laon, étudiés au point de vue de leur illustration. 1re partie. VIIe, VIIIe, IXe, X^e, XIe et XIIe siècle; avec 25 planches lithographiées et 35 lettres gravées dans le texte. 2e édition. Texte et dessins par Édouard Fleury, président de la Société académique de Laon. Laon, Fleury; Paris, Dumoulin, 1864; in-4° de 130 pages.

La 1re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Tome XV.

Les manuscrits à miniatures de la Bibliothèque de Laon, étudiés au point de vue de leur illustration. 2e partie. XIIIe, XIVe, XVe et XVIe siècle. Texte et dessins par Édouard Fleury. Laon, Fleury; Paris, Dumoulin, 1864; in-4° de 146 pages, avec 25 planches

lithographiées et 50 lettres gravées dans le texte.

Notice sur les Heures gothiques imprimées à Paris, à la fin du xve siècle et dans une partie du xvie siècle, par J. C. Brunet. Paris, Firmin Didot, 1864 ; in-4° de 78 pages à 2 colonnes.

Extrait du tome V du *Manuel du libraire*, 5e édition.

Catalogue d'une collection de livres relatifs aux beaux-arts, provenant de la bibliothèque de M. P. D*** (Deschamps), dont la vente aura lieu le 2 mai et les quatre jours suivants... Paris, Potier, 1864; in-8° de 120 pages.

869 numéros.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

La Numismatique en 1862, par Anatole de Barthélemy. Paris, Thunot, 1863; in-8° de 32 pages.

Extrait de *la Correspondance littéraire.*

Un Cabinet d'amateur à Saint-Omer. Numismatique et Archéologie, par Henri de Laplane. Saint-Omer, Fleury-Lemaire, 1864; in-8 de 25 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société impériale des antiquaires de la Morinie.* 47e et 48e livraison.

Quelques réflexions sur d'anciennes monnaies bretonnes, d'après la mythologie des druides bretons (de Davies), par le Dr Faux. Amiens, Lenoël-Hérouart, 1864; in-8 de 52 pages, avec une planche.

Extrait de *la Picardie,* année 1863.

Essais sur la numismatique mérovingienne comparée à la géographie de Grégoire de Tours, par le vicomte de Ponton d'Amécourt. Lettre à M. Alfred Jacobs. Paris, Rollin et Feuardent, 1864; grand in-8 de VIII et 220 pages.

Dissertation sur une monnaie de Dreux au type chartrain, par Émile Caron. Vendôme, Lemercier, 1863; in-8 de 8 pages avec une vignette.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique du Vendômois.*

Collection de plombs historiés trouvés dans la Seine et recueillis par Arthur Forgeais. 3e série. Variétés numismatiques. Paris, l'auteur ;Aubry, 1864 ; in-8 de 210 pages.

Les 2 premières séries ont été annoncées dans la *Gazette des Beaux-Arts.* Tome XII, page 572.

Sceaux de la cour du Mans, par M. Eugène Hucher, inspecteur de la Société française d'archéologie. Caen, Hardel, 1864; in-8 de 7 pages avec figures.

Extrait du *Bulletin monumental* de M. de Caumont. 1864, n° 1.

IX. — BIOGRAPHIES D'ARTISTES.

Les dieux et les demi-dieux de la peinture, par MM. Théophile Gautier, Arsène Houssaye et Paul de Saint-Victor. Illustrations par M. Calamatta. Paris, Morizot, 1863; 1 vol. grand in-8 de 444 pages, avec 15 gravures. Prix : 20 fr.

Deux moines du couvent de Saint-Marc à Florence, par M. l'abbé Azaïs. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1863; in-8 de 30 pages.

Extrait de l'*Académie du Gard.*

Étude sur Fra Angelico de Fiesole ; une seconde partie doit contenir une appréciation de Jérôme Savonarole.

Le peintre de marine réaliste Albertus van Beest; notice biographique, par Auguste Demmin. Paris, Ve J. Renouard, 1863; in-8 de 15 pages.

Eugène Delacroix. Documents nouveaux, par Théophile Sylvestre. Paris, Michel Lévy, 1864; grand in-18 de VII et 100 pages. Prix : 1 fr.

Ferdinand Delamonb, architecte à Lyon. Essai biographique, par le chevalier Perret de La Menue, architecte. Lyon, Vingtrinier, 1864; in-8 de 37 pages.

Notice biographique sur Denis Foyatier, artiste statuaire, par M. A. Rinzi, de l'Institut historique de France. Saint-Germain, Toinon et Cie, 1864; in-8 de 16 pages.

Extrait de l'*Investigateur.* 348e livraison. Novembre 1863.

Hobbema, par le docteur P. Scheltema, architecte d'Amsterdam, traduit par Charles de Brou, de Bruxelles, annoté par W. Burger. Paris, à la *Gazette des Beaux-Arts*, 1864; grand in-8 de 15 pages.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts.*

Jean de Velours, par Léon Bleynié. Toulon, Aurel; Paris, Marlé, 1864; in-8 de 302 pages.

Notice sur Joseph Lieautam, sculpteur...

Voir à l'ARCHITECTURE : *Documents relatifs...*

Essai biographique sur Jehan Perréal, dit Jehan de Paris, peintre et architecte lyonnais, par C.-J. Dufay. Lyon, Brun, 1864; in-8 de 104 pages.

Voir sur Jehan Péréal une *Notice* de 8 pages

publiée à Lyon, en 1858, par M. A. Péricaud, et sur le *Jehan de Paris* de J. Renouvier, annoncé dans la *Gazette des Beaux-Arts.*

Les Vernet. Joseph Vernet et la peinture au XVIII[e] siècle, par Léon Lagrange. Avec les textes des Livres de raison et un grand nombre de documents inédits. Paris. Didier, 1863; in-8 de VII et 508 pages.

Notes biographiques sur Carle et Horace Vernet, par H. Lemonnier. Paris, Lainé et Havard, 1864; in-18 de 16 pages.

Éloge de M. Étienne Hormisdas Thévenot, chef d'escadron, peintre sur verre, par P. Aigueperse. Clermont-Ferrand, Thibaud, 1863; in-8 de 19 pages.

X. — PHOTOGRAPHIE.

Plico del fotografo, trattato teorico-pratico di fotografia, da Giuseppe Sella. Secunda adizione rivaduta ed ampliata. Torino, 1864; in-8. Prezzo : 11 lire 10.

Traité de la photographie microscopique, par Dagron. Paris, Giraud; Lieber, 1863; grand in-18 de 36 pages, avec cinq figures dans le texte.

1re partie : Appareils et accessoires; 2e partie : Pratique et manière d'opérer.

Photographie. Collodion sec instantané, détails complets sur ce procédé; suivis d'un appendice renfermant une revue de plusieurs méthodes de collodion sec, par Alphonse de Brébisson. Falaise et Paris, Lieber, 1863; in-8 de 93 pages.

Dissertations historiques, artistiques et scientifiques sur la photographie, par Alexandre Ken. Paris, Librairie nouvelle, 1863; in-18 de x et 252 pages. Prix 3 fr.

Nîmes et ses environs. Album photographique. Nîmes, Borély, 1863; in-8 oblong de 16 pages.

XI. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX.

El Arte en España, revista quincenal de las artes del dibujo. Años 1862 y 1863. Paris, Brachet, 1862-1863, in-folio. Precio de cada año : 88 fr.

El Arte en Espana se publica par numeros de 16 pàginas de testo on folio y 4 a 5 làminas sueltàs. Los nùmeros pares contendràn ademàs un *Boletin de bellas artes.*

L'Union des arts, nouvelles des beaux-arts, des lettres et des théâtres, publiée par MM. Cadart et Luquet. 1re année. N° 1. 30 janvier 1864. Paris, Cadart, 1864; grand in-8 de 4 pages à 3 colonnes.

Paraît le samedi.

Bulletin de la Société des architectes de la Haute-Saône. 1re année, 1863, N° 1. Vesoul, Suchaux, 1863; in-8 de 28 pages.

PAUL CHÉRON.



TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1864

SIXIÈME ANNÉE. — TOME SEIZIÈME

TEXTE

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JANVIER — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

Ces quatre dernières gravures ont été dessinées, d'après les marbres du temple d'Égine, par M. Bocourt et exécutées par M. Sotain.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7





